KANDINSKY





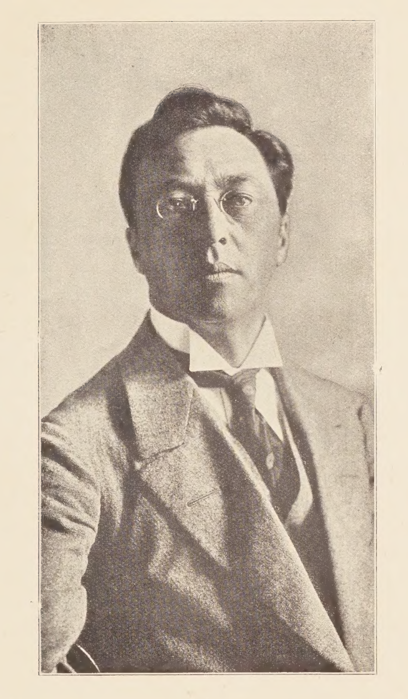
1112A

Sylvia Sokoff

KANDINSKY

1901 1913

Verlag Der Sturm / Berlin W9



Kandinsky

AN KANDINSKY

Seele nun sieh gleich dem leuchtenden Morgen
Offen um Gipfel erblühtes Bunt
Keinerlei Ding doch bezwungen verborgen
Ursinn von Feuchte und Dampf und Grund

Welch Gefüge das Flammen zerreißen
Welch ein Gepralle von Seufzern geduckt
Linien die schneidend den Abgrund zerreißen
Ringelndes Weben das Lüfte durchzuckt

Himmel und Erde Geheimes verheißen
Äther und Trübung quirlend in Eins
Dunkel Gedröhn aus den Tiefen die kreisen
Himmlische Weide voll zitternden Scheins

In mir empfangen die Pole einander
Knisternder Funke schweißt Gluten hinein
Nimmer für mich der antike Meander
Mein von den Blitzen das Zick-Zack Gebein

Was gilt es mir ob Formen sich klären
Ob Euer Kind-Herz Gewesenem anhangt
Wo sich in Farben dem Auge gebären
Wunder: das Seele zwie seelig vor - bangt

Wunder das All in Bewegung verflossen
Sichtbare: Drinnen ihr Spielgesell
Ewiger Wechsel enthüllt und verschlossen
Stürzet in uns ein endloser Quell

Quelle des Alls sein flutendes Leben
Wirbel und Wurl von Farb und Gezack
Mit ihm zerrinnen wir mit ihm verweben
Wir in ein strömendes Glimmer - Geflack

Dies unser Wesen, das Licht und die Glänze
Wo sich fahren und formen verloren
Wo inmitten der endlosen Tänze
Augenblicks Starre kein Nu sich erkor.

Albert Verwey
(übertragen: K. W.)

1913



KOMPOSITION 6

300 × 195



IMPROVISATION 31

120 × 140



KLEINE FREUDEN
120 × 110

Sammlung Beffie / Amsterdam



BILD MIT WEISSER FORM
140 × 120

Besitzer Herwarth Walden / Berlin



IMPROVISATION 30

110 × 110

Sammlung A. J. Eddy / Chicago



LANDSCHAFT MIT ROTEN FLECKEN 2

140 × 120



LANDSCHAFT MIT REGEN

Privatbesitz / München



IMPROVISATION 33
Thema: Orient
100 × 88

Besitzer H. van Assendelft Gouda



LANDSCHAFT MIT ROTEN FLECKEN

Besitzer Dr. K. Wolfskehl / München



BILD MIT WEISSEM RAND

200 × 140

Sammlung Kluxen

1901 - 1912



SCHLEUSE (1901)



DIE ALTE STADT (1902)



HELLE LUFT (1902)



MARKTPLATZ (1902)

Besitzer Dr. Alfred Hagelstange Köln



STELLDICHEIN (1902)
69 × 90

Sammlung A. J. Eddy Chicago

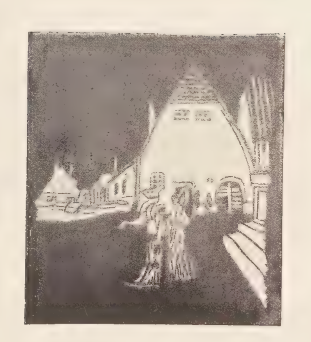


REITENDES PAAR (1903)
99 × 75











HOLZSCHNITTE (1903)



SONNTAG (1904)
95 × 45



ROSEN (1905)
19 × 57



ALTES STÄDTCHEN (1903)
52 × 29

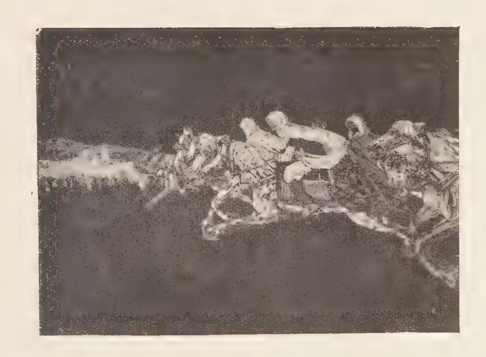


ABEND (1904)





HOLLAND (1904)







TUNIS (1904)

48 × 33 **57 × 41** 48 × 33



FÊTE DE MUTON (1904)
58 × 42

Sammlung A. J. Eddy / Chicago



ZUSCHAUER (1905)
79 × 57



VENEDIG (1906)
65 × 65

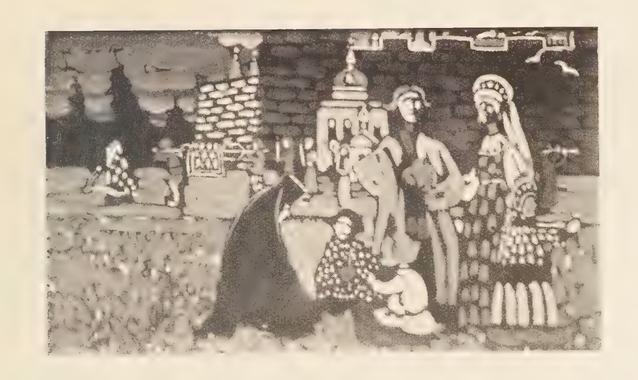


PROVINZ (1906)
65 × 65



ANKUNFT DER KAUFLEUTE (1905)
135 × 90

Privatbesitz / Berlin



BEGRÄBNIS (1907)



WEISSE WOLKE (1903)



DAS WOLGA-LIED (1906)
85 × 88



EISLAUF (1906)



TROJKAS (1906)
125 × 97



FRÜHE STUNDE (1906)
158 × 124



PANIK (1907)
140 × 97



DIE STURMGLOCKE (1907)
108 × 90



DAS BUNTE LEBEN (1907)
160 × 145



DER BLAUE BERG (1908)
98 × 108



IMPROVISATION 2 (1909)
(Trauermarsch)
130 × 94



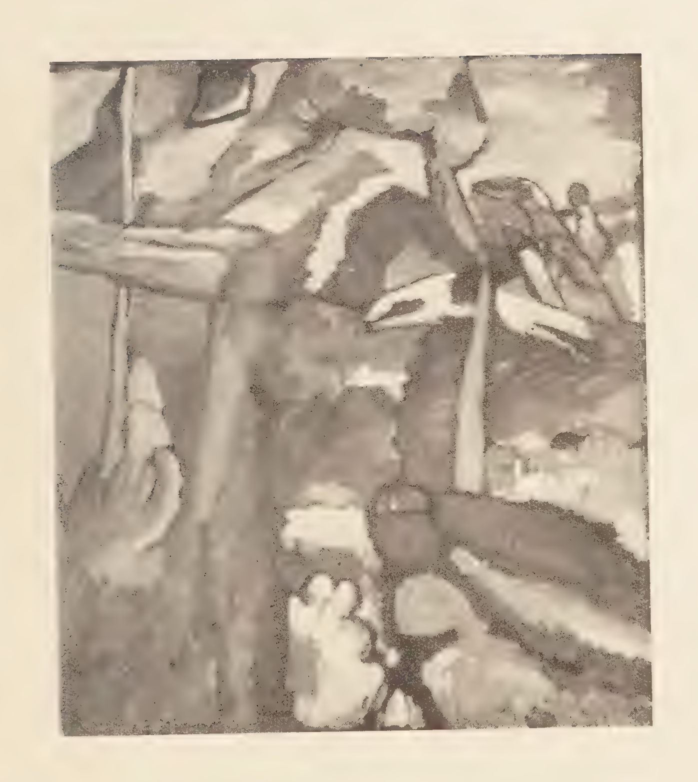
REIFROCKDAMEN (1909)
129 × 95



IMPROVISATION 3 (1909)
130 × 94

Sammlung Kluxen

Nov. Gabriele Münter



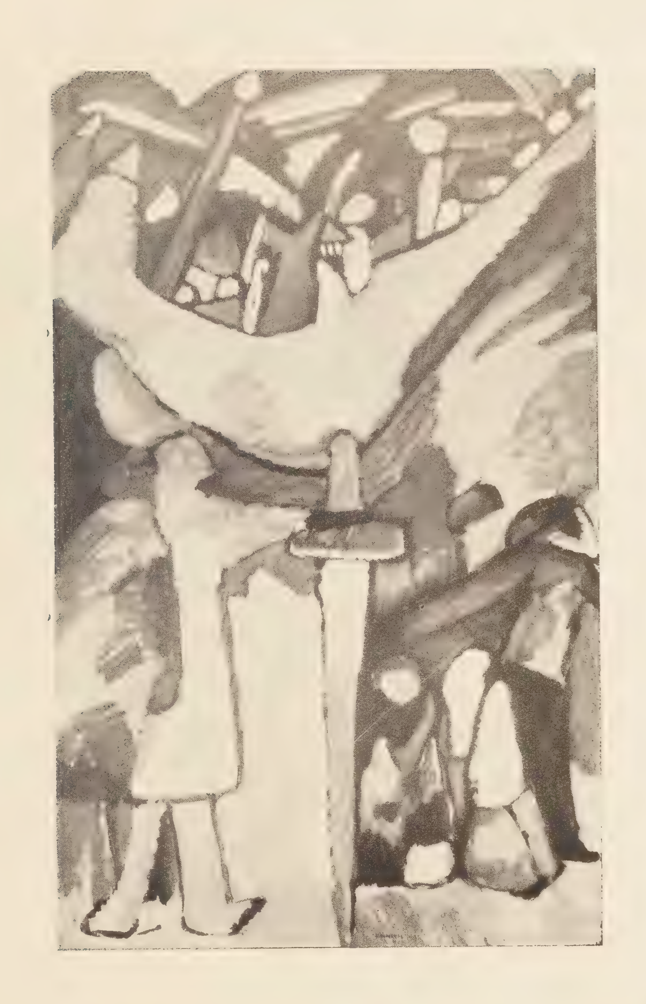
IMPROVISATION 5 (1910)
110 × 130



GLASBILD (1910)
24 × 33



IMPROVISATION 7 (1910)
(Sturm)
97 × 131



IMPROVISATION 8 (1910)
73 × 125



KOMPOSITION 1 (1910)
140 × 120



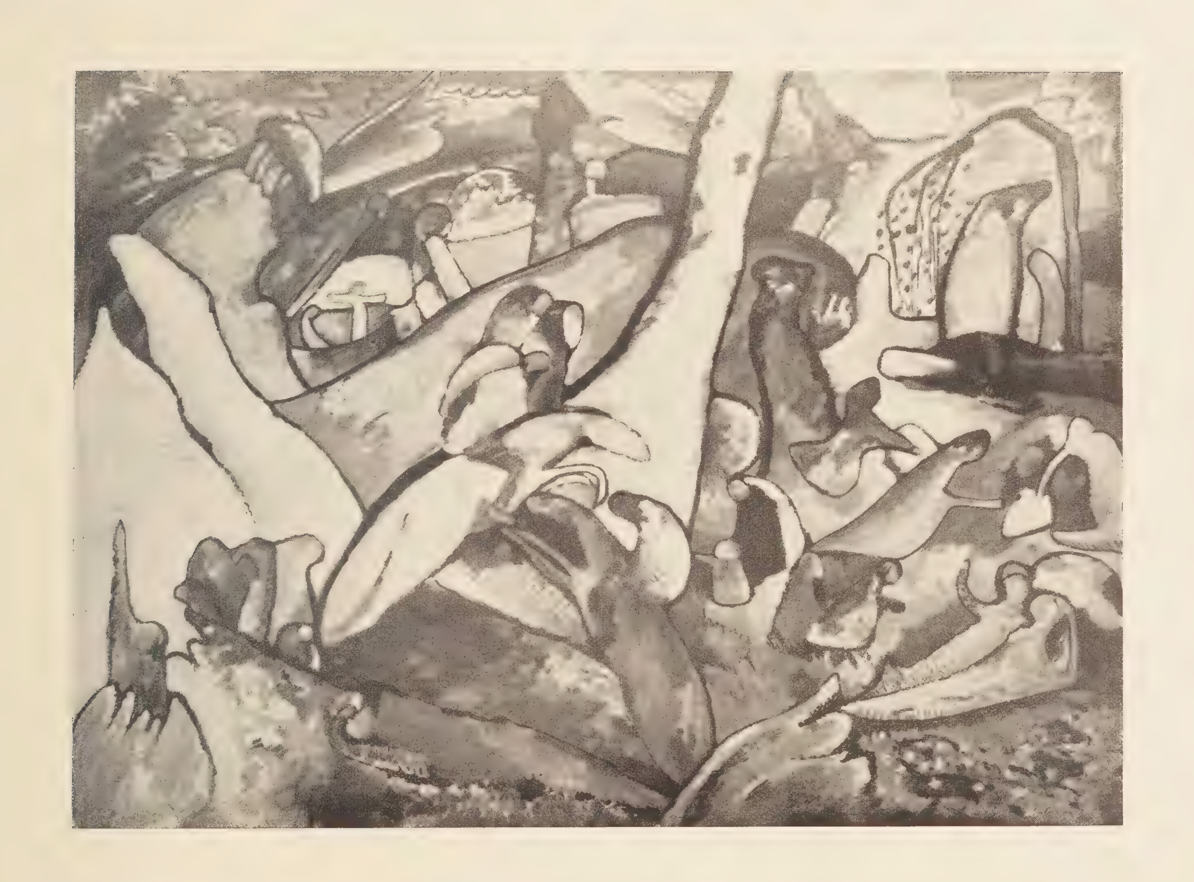
REIFROCKGESELLSCHAFT (1910)
150 × 95

Sammlung Beffie / Amsterdam



IMPROVISATION 9 (1910)
110 × 110

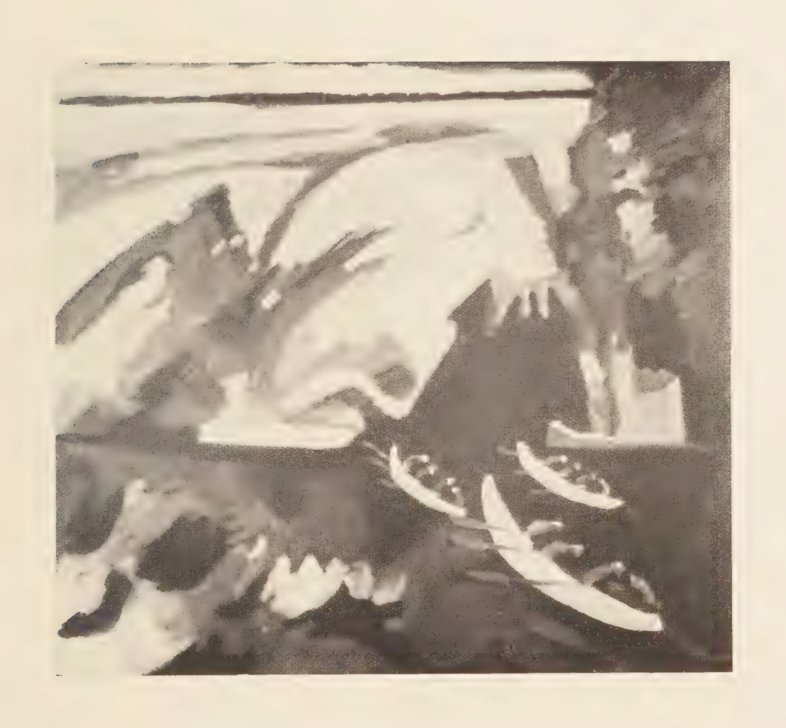
Besitzer Dr. Franz Stadler / Zürich



KOMPOSITION 2 (1910)
275 × 200



LANDSCHAFT MIT SCHORNSTEIN (1910)
90 × 72



KAHNFAHRT (1910)
110 × 110



IMPROVISATION 10 (1910)
140 × 120



IMPROVISATION 11 (1910)
110 × 110



IMPROVISATION 13 (1910)
140 × 120



IMPROVISATION 16 (1910)
110 × 110



IMPRESSION 2 (1911)
(Moskau)
140 × 120

Sammlung Koehler / Berlin



BILD MIT TROJKA (1911)
100 × 70

Sammlung A. J. Eddy / Chicago



IMPROVISATION 18 (1911)
120 × 141



LYRISCHES (1911)
130 × 94



GLASBILD (1911)
49 × 37



IMPRESSION 4 (1911)
130 × 94



WINTER 2 (1911)
91 × 67



KOMPOSITION 5 (1911)
275 × 190



IMPROVISATION 29 (1911)
95 × 107

Sammlung A. J. Eddy / Chicago



LANDSCHAFT MIT ZWEI PAPPELN (1912)
100 × 78

Sammlung A. J. Eddy / Chicago

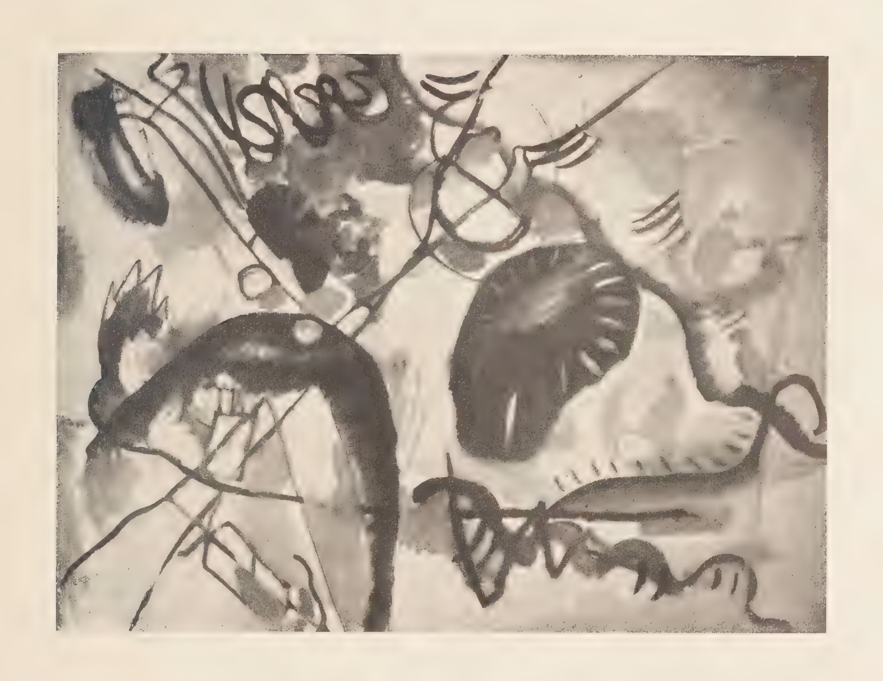
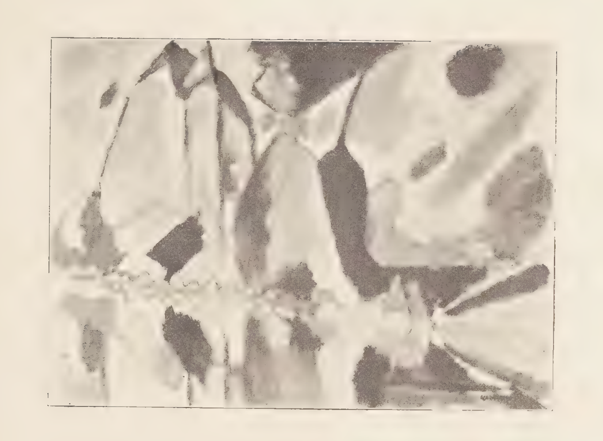
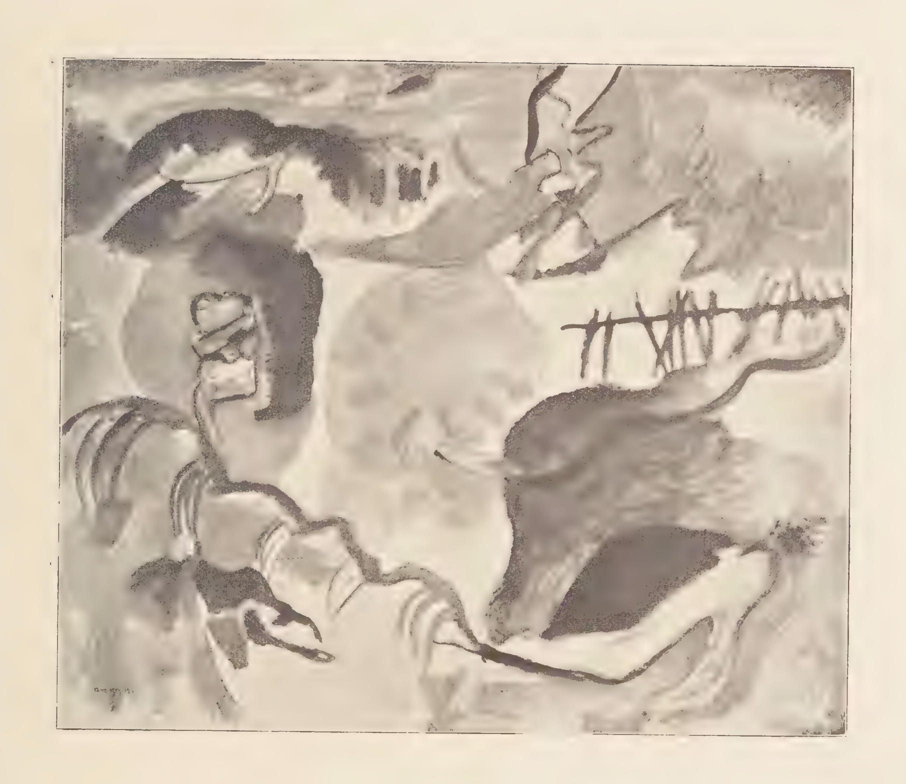


BILD MIT SCHWARZEM FLECK (1912)
130 × 100



HERBST 2 (1912)
100 × 78



IMPROVISATION 27 (1912)
(Liebesgarten)
140 × 120

Sammlung Alfred Stieglitz / New York

RÜCKBLICKE

Die ersten Farben, die einen starken Eindruck auf mich gemacht haben, waren hell saftig grün, weiß, karminrot, schwarz und ockergelb. Diese Erinnerungen gehen bis ins dritte Lebensjahr zurück. Diese Farben habe ich an verschiedenen Gegenständen gesehen, die nicht mehr so klar wie die Farben selbst, heute vor meinen Augen stehen.

Wie alle Kinder mochte ich leidenschaftlich gern „reiten". Dazu schnitt unser Kutscher für mich an dünnen Stöcken spiralartige Streifen ein und zog im ersten Streifen die beiden Rinden des Astes ab — im zweiten nur die obere, so daß meine Pferde gewöhnlich aus drei Farben bestanden: einer braungelben der äußeren Rinde (die ich nicht mochte und die ich gern durch eine andere ersetzt gesehen hätte), einer saftig grünen der zweiten Schicht der Rinde (die ich ganz besonders liebte und die auch in welkem Zustande noch etwas Bezauberndes hatte) und endlich aus der Farbe des elfenbeinweißen Holzes des Stockes (das feucht duftend und zum Lecken verlockend war, aber bald traurig welk, trocken wurde, was mir die Freude an diesem Weiß von vornherein verdarb).

Es scheint mir, daß meine Großeltern kurz vor der Abreise meiner Eltern nach Italien (wohin auch ich als dreijähriges Kind mit meiner Wärterin mitgenommen wurde) in eine neue Wohnung zogen. Ich habe den Eindruck, daß diese Wohnung noch ganz leer war, d. h. daß weder Möbel noch Menschen sich darin befanden. In einem nicht großem Zimmer hing ganz allein eine Wanduhr. Ich stand ganz allein davor und genoß das Weiße des Zifferblattes und das Karminrote der darauf gemalten Rose.

Meine moskowische Kinderfrau wunderte sich sehr, daß meine Eltern eine so lange Reise machten, um „zerbrochene Gebäude und alte Steine" zu bewundern: „Solche gibt es genug bei uns in Moskau" Von diesen sämtlichen „Steinen" in Rom habe ich nur einen unüberwindlichen Wald dicker Säulen in Erinnerung, diesen schrecklichen Wald der Peterskirche, aus dem, wie es mir scheint, meine Wärterin und ich lange, lange keinen Ausweg finden konnten.

Und dann färbt sich ganz Italien in zwei schwarze Eindrücke. Ich fahre mit meiner Mutter in einer schwarzen Kutsche über eine Brücke (unten Wasser — ich glaube, schmutzig gelbes): ich wurde in Florenz in einen Kindergarten gebracht. Und noch einmal Schwarz — Stufen ins schwarze Wasser, darauf ein schreckliches, schwarzes, langes Boot mit einem schwarzen Kasten in der Mitte: wir steigen nachts in eine Gondel. Ich entwickle auch

hier meine Begabung, die mich „in ganz Italien" berühmt machte, und heule aus Leibeskräften.

Es war ein scheckiger Schimmel (mit Ockergelb im Körper und hellgelber Mähne) in einem Pferderennspiel, den ich und meine Tante*) ganz besonders liebten. Hier wurde strenge Reihenfolge gewahrt: einmal durfte ich diesen Schimmel unter meinen Jockeys haben, einmal die Tante. Die Liebe zu solchen Pferden hat mich bis heute nicht verlassen. Es ist mir eine Freude, solch einen Schimmel in den Straßen Münchens zu sehen: er kommt jeden Sommer zum Vorschein, wenn die Straßen gesprengt werden. Er weckt die in mir lebende Sonne. Er ist unsterblich, da er in den fünfzehn Jahren, die ich ihn kenne, gar nicht gealtert ist. Es war einer meiner ersten Eindrücke, als ich vor dieser Zeit nach München übersiedelte — und der stärkste. Ich blieb stehen und verfolgte ihn lange mit den Augen. Und ein halb unbewußtes, aber sonniges Versprechen rührte sich im Herzen. Er machte den kleinen Bleischimmel in mir lebendig und knüpfte München an

*) Elisabeth Ticheeff, die einen großen, unverwischbaren Einfluß auf meine ganze Entwicklung hatte. Sie war die älteste Schwester meiner Mutter und hatte in deren Erziehung eine sehr große Rolle gespielt. Aber auch viele andere Menschen, mit denen sie in Berührung kam, vergessen nicht ihr verklärtes inneres Wesen.

meine Kinderjahre. Dieser scheckige Schimmel machte mich plötzlich in München heimisch. Als Kind sprach ich sehr viel Deutsch (meine Großmutter mütterlicherseits war eine Baltin). Die deutschen Märchen, die ich als Kind so oft hörte, wurden lebendig. Die jetzt verschwundenen hohen, schmalen Dächer am Promenadeplatz und am Maximiliansplatz, das alte Schwabing, und ganz besonders die Au, die ich einmal zufällig entdeckte, verwandelten diese Märchen in Wirklichkeit. Die blaue Trambahn zog durch die Straßen wie verkörperte Märchenluft, die das Atmen leicht und freudig machte. Die gelben Briefkasten sangen von den Ecken ihr kanarienvogellautes Lied. Ich begrüßte die Aufschrift „K u n s t mühle" und fühlte mich in einer Kunststadt, was für mich dasselbe war wie Märchenstadt. Aus diesen Eindrücken stammen die mittelalterlichen Bilder, die ich später machte. Einem guten Rat folgend, besuchte ich Rothenburg ob der Tauber. Unvergeßlich bleibt mir das unendliche Umsteigen aus dem Schnellzug in den Personenzug, aus dem Personenzug in die Lokalbahn mit dem grasbewachsenen Geleise, dem dünnen Pfiff der langhalsigen Lokomotive, dem Klappern und Winseln der schläfrigen Räder und mit dem alten Bauern mit großen Silberknöpfen, der un-

bedingt mit mir über Paris sprechen wollte und den ich sehr schlecht verstehen konnte. Es war eine unwirkliche Reise. Ich fühlte mich so, als ob eine Zauberkraft mich allen Naturgesetzen zuwider von Jahrhundert zu Jahrhundert immer tiefer in die Vergangenheit versetzt hätte. Ich verlasse den kleinen (unwahrscheinlichen) Bahnhof und gehe über eine Wiese in das Tor hinein. Tore, Graben, schmale Häuser, die über die engen Gassen ihre Köpfe einander nähern und sich vertieft in die Augen blicken, das Riesentor des Gasthauses, welches direkt in den düsteren mächtigen Speisesaal führt und aus dessen Mitte eine schwere breite, düstere Eichentreppe zu den Zimmern geht, das enge Zimmer und das Meer der grellroten Dächer, die ich aus dem Fenster sehe. Es war die ganze Zeit regnerisch. Auf meine Palette setzten sich hohe runde Regentropfen, reichten sich schalkhaft von weitem die Hände, wackelten und zitterten, vereinigten sich unerwartet und plötzlich zu dünnen, listigen Schnüren, die zwischen den Farben geschwind und gespaßig rannten, um hier und da in meinen Ärmel zu schlüpfen. Ich weiß nicht, wohin diese Studien sich verkrochen haben, sie sind verschwunden. Nur ein Bild blieb von dieser Reise zurück. Das ist „die alte Stadt“, die ich aber erst nach meiner Rückkehr nach München auswendig malte. Sie ist sonnig, und die Dächer machte ich so grellrot, wie ich damals nur konnte.

Auch in diesem Bild habe ich eigentlich nach einer gewissen Stunde gejagt, die immer die schönste Stunde des Moskauer Tages war und bleibt. Die Sonne ist schon niedrig und hat ihre vollste Kraft erreicht, nach der sie den ganzen Tag suchte, zu der sie den ganzen Tag strebte. Nicht lange dauert dieses Bild: noch einige Minuten und das Sonnenlicht wird rötlich vor Anstrengung, immer rötlicher, erst kalt und dann immer wärmer. Die Sonne schmilzt ganz Moskau zu einem Fleck zusammen, der wie eine tolle Tuba das ganze Innere, die ganze Seele in Vibration versetzt. Nein, nicht diese rote Einheitlichkeit ist die schönste Stunde! Das ist nur der Schlußakkord der Symphonie, die jede Farbe zum höchsten Leben bringt, die ganz Moskau wie das fff eines Riesenorchesters klingen läßt und zwingt. Rosa, lila, gelbe, weiße, blaue, pistaziengrüne, flammenrote Häuser, Kirchen — jede ein selbständiges Lied — der rasend grüne Rasen, die tiefer brummenden Bäume, oder der mit tausend Stimmen singende Schnee, oder das Allegretto der kahlen Äste, der rote, steife, schweigsame Ring der Kremlmauer und darüber, alles überragend, wie ein Triumphgeschrei, wie ein sich vergessendes

Halleluja der weiße, lange, zierlich ernste Strich des Iwan Weliky-Glockenturmes. Und auf seinem hohen, gespannten in ewiger Sehnsucht zum Himmel ausgestreckten Halse der goldene Kopf der Kuppel, die zwischen den goldenen und bunten Sternen der andern Kuppeln die Moskauer Sonne ist.

Diese Stunde zu malen, dachte ich mir als das unmöglichste und höchste Glück eines Künstlers.

Diese Eindrücke wiederholten sich jeden sonnigen Tag. Sie waren eine Freude, die mich bis auf den Seelengrund erschütterte, die bis zur Ekstase stieg. Und gleichzeitig waren sie auch eine Qual, da ich die Kunst im allgemeinen und meine Kräfte ganz besonders der Natur gegenüber als viel zu schwache Elemente empfand. Es mußten viele Jahre vergehen, bis ich durch Fühlen und Denken zu der einfachen Lösung kam, daß die Ziele (also auch die Mittel) der Natur und der Kunst wesentlich, organisch und weltgesetzlich verschieden sind — und gleich groß, also auch gleich stark. Diese Lösung, die heute mein Werk leitet, die so einfach und schön natürlich ist, vernichtete die unnütze Qual der unnützen Aufgabe, die ich mir innerlich trotz der Unerreichbarkeit damals stellte, sie strich diese Qual und so stieg die Freude an Natur und Kunst auf ungetrübte Höhen. Seitdem kann ich diese beiden Weltelemente in vollen Zügen genießen. Zum Genuß gesellt sich das erschütternde Gefühl der Dankbarkeit.

Diese Lösung befreite mich und öffnete mir neue Welten. Alles „Tote" erzitterte. Nicht nur die bedichteten Sterne, Mond, Wälder, Blumen, sondern auch ein im Aschenbecher liegender Stummel, ein auf der Straße aus der Pfütze blickender, geduldiger weißer Hosenknopf, ein fügsames Stückchen Baumrinde, das eine Ameise im starken Gebiß zu unbestimmten und wichtigen Zwecken durch das hohe Gras zieht, ein Kalenderblatt, nach dem sich die bewußte Hand ausstreckt und aus der warmen Geselligkeit mit den noch im Block bleibenden Mitblättern gewaltsam herausreißt — alles zeigte mir sein Gesicht, sein innerstes Wesen, die geheime Seele, die öfter schweigt als spricht. So wurde für mich jeder ruhende und jeder bewegte Punkt (= Linie) ebenso lebendig und offenbarte mir seine Seele. Das war für mich genug, um mit meinem ganzen Wesen, mit meinen sämtlichen Sinnen die Möglichkeit und das Dasein der Kunst zu „begreifen", die heute im Gegensatz zur „Gegenständlichen" die „Abstrakte" genannt wird.

Aber damals, zu meiner Studentenzeit, als ich nur die freien Stunden der Malerei abgeben konnte,

suchte ich trotz scheinbarer Unmöglichkeit, „den Farbenchorus“ (wie ich es nannte), der sich mir aus der Natur erschütternd in die ganze Seele hineinzwang, auf die Leinwand abzufangen. Ich machte verzweifelte Versuche, die ganze Kraft dieses Klingens zum Ausdruck zu bringen, und vergebens.

Zu derselben Zeit wurde meine Seele auch durch andere, rein menschliche Erschütterungen ununterbrochen im Vibrieren gehalten, so daß ich keine ruhige Stunde kannte. Es war die Zeit der Schaffung einer allstudentischen Organisation, die die Studentenschaft nicht nur einer Universität, sondern der sämtlichen russischen und im Endziel auch der westeuropäischen Universitäten umfassen sollte. Der Kampf der Studenten gegen das listige und unverschleierte Universitätsgesetz von 1885 dauerte immerfort. „Unruhen“, Vergewaltigungen der alten, moskowischen freiheitlichen Traditionen, Vernichtung schon geschaffener Organisationen durch die Behörden, unsere neuen Gründungen, das unterirdische Donnern der politischen Bewegungen, die Entwicklung der Selbsttätigkeit*) der Studentenschaft brachten fortwährend neue Erlebnisse mit sich und machten dadurch die Seelensaiten empfindlich, empfänglich, besonders vibrationsfähig.

Zu meinem Glück nahm mich die Politik nicht ganz gefangen. Die nötige Vertiefungsgabe in das Feinmaterielle, genannt „das Abstrakte“, wurde in mir durch verschiedene Studien geübt. Außer der von mir gewählten Spezialität (Nationalökonomie, an der ich unter Leitung des hochbegabten Gelehrten und eines der seltensten Menschen, die ich im Leben traf, Prof. A. J. Tschuproff, arbeitete) wurde ich teils abwechselnd, teils gleichzeitig von verschiedenen anderen Wissenschaften machtvoll angezogen: das römische Recht (das mich durch die feine, bewußte, hochraffinierte „Konstruktion“ bezauberte, das mich, den Slawen, aber schließlich als eine viel

*) Diese Selbsttätigkeit oder eigene „Initiative“ ist eine der erfreulichsten (leider viel zu mangelhaft kultivierten) Seiten in feste Formen gedrückten Lebens. Jeder eigene (korporative oder persönliche) Schritt ist folgenreich, da er an der Festigkeit der Lebensformen rüttelt — ob er „praktische Resultate“ erzielt oder nicht. Er bildet die Atmosphäre der Kritik der gewohnten Erscheinungen, die durch die stumpfe Gewohnheit immer weiter die Seele verhärten und unbeweglich machen. Daher der Stumpfsinn der Massen, über den freiere Geister immer Grund zu bitteren Klagen hatten. Die korporativen Organisationen sollten so geschaffen werden, daß sie möglichst lockere Formen bekommen, die viel mehr Neigung haben, sich jeder neuen Erscheinung anzupassen und viel weniger an „Präzedenten“ halten, als es bisher üblich war. Jede Organisation soll nur als Übergang zur Freiheit aufgefaßt werden, als ein noch nötiges Band, das aber möglichst locker ist und die großen Schritte zu weiterer Entwicklung nicht hemmt.

zu kalte, viel zu vernünftige, unbiegsame Logik nicht befriedigen konnte), das Kriminalrecht (das mich besonders und vielleicht zu ausschließlich durch die damals neue Theorie Lombrosos berührte), die Geschichte des russischen Rechtes und das Bauernrecht (das als Gegensatz zum römischen Recht mich als Befreiung und glückliche Lösung des fundamentalen Gesetzes in große Bewunderung versetzte und meine tiefe Liebe gewann*), die diese Wissenschaft berührende Ethnographie (von der ich mir anfänglich die Seele des Volkes versprach) nahmen mich in Anspruch und verhalfen mir zum abstrakten Denken.

Alle diese Wissenschaften habe ich geliebt und denke noch heute mit Dankbarkeit an die Stunden der Begeisterung und vielleicht Inspirationen, die sie mir schenkten. Nur verblaßten diese Stunden bei der ersten Berührung mit der Kunst, die allein die Macht hatte, mich außer Zeit und Raum zu versetzen. Nie hatten mir die wissenschaftlichen Arbeiten solche Erlebnisse, inneren Spannungen, schöpferischen Augenblicke geschenkt.

Ich fand aber meine Kräfte zu schwach, um mich berechtigt zu fühlen, auf die anderen Pflichten zu verzichten und, wie es mir damals schien, das unbegrenzt glückliche Leben eines Künstlers zu führen. Außerdem war damals das russische Leben ganz besonders düster, meine wissenschaftlichen Arbeiten wurden geschätzt, und ich entschloß mich, Wissenschaftler zu werden. In der von mir gewählten Nationalökonomie liebte ich aber außer der Lohnfrage nur das rein abstrakte Denken. Das Bankwesen, die praktische Seite des Geldwesens, war für mich unüberwindlich abstoßend. Es blieb mir aber nichts übrig, als auch diese Teile mit in den Kauf zu nehmen.

Zu derselben Zeit erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische impressionistische Aus-

*) Nach der „Emanzipation" der Bauern in Rußland gab ihnen die Regierung eine wirtschaftliche Selbstverwaltung, die die Bauern für viele unerwartet politisch reif machte, und das eigene Gericht, wo bis zu gewissen Grenzen die von den Bauern unter sich gewählten Richter Streite lösen und auch kriminelle „Vergehen" bestrafen dürfen. Und gerade hier hat das Volk das menschlichste Prinzip gefunden, um geringere Schuld schwer zu strafen und schwerere gering oder gar nicht. Der Bauernausdruck dafür ist: „Je nach dem Menschen." Es wurde also kein steifes Gesetz gebildet (wie z. B. im römischen Recht — besonders jus strictum!), sondern eine äußerst biegsame und freiheitliche Form, die nicht durch das Äußere, jedoch ausschließlich durch das Innere bestimmt wird.

stellung in Moskau — in erster Linie „der Heuhaufen“ von Claude Monet — und eine Wagneraufführung im Hoftheater — Lohengrin.

Vorher kannte ich nur die realistische Kunst, eigentlich ausschließlich die Russen, blieb oft lange vor der Hand des Franz Liszt auf dem Porträt von Repin stehen u. dgl. Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein B i l d. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, daß der Maler kein Recht hat, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, daß das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfachen Konsequenzen dieses Erlebnisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war — das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert. Im ganzen hatte ich den Eindruck, daß ein kleines Teilchen meines Märchen-Moskau doch auf der Leinwand schon existierte.*)

Lohengrin schien mir aber eine vollkommene Verwirklichung dieses Moskau zu sein. Die Geigen, die tiefen Baßtöne und ganz besonders die Blasinstrumente verkörperten damals für mich die ganze Kraft der Vorabendstunde. Ich sah alle meine Farben im Geiste, sie standen vor meinen Augen. Wilde, fast tolle Linien zeichneten sich vor mir. Ich traute mich nicht den Ausdruck zu gebrauchen, daß Wagner musikalisch „meine Stunde“ gemalt hatte. Ganz klar wurde mir aber, daß die Kunst im allgemeinen viel machtvoller ist, als sie mir vorkam, daß andererseits die Malerei ebensolche Kräfte wie die Musik besitzt entwickeln könne. Und die Unmöglichkeit, selbst diese Kräfte zu entdecken, jedenfalls zu suchen, verbitterte noch mehr meine Entsagung.

---

*) Das „Licht- und Luftproblem“ der Impressionisten interessierte mich sehr wenig. Ich fand immer, daß die klugen Gespräche über dieses Problem sehr wenig mit der Malerei zu tun haben. Wichtiger erschien mir später die Theorie der Neoimpressionisten, die im letzten Grunde von der F a r b e n - w i r k u n g sprach und die Luft in Ruhe ließ. Trotzdem empfand ich erst dumpf und später bewußt, daß jede Theorie, die auf äußeren Mitteln gegründet ist, stets nur ein Fall ist, an dessen Seite viele andere Fälle mit gleichem Recht existieren können, noch später verstand ich, daß das Äußere aus dem Inneren wächst oder totgeboren ist.

Ich war aber nie stark genug, um meinen Pflichten allem zum Trotz zu folgen und unterlag der für mich zu starken Untersuchung.

Ein wissenschaftliches Ereignis räumte eins der wichtigsten Hindernisse auf diesem Wege. Das war die weitere Teilung des Atoms. Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre. Die Wissenschaft schien mir vernichtet: ihre wichtigste Basis war nur ein Wahn, ein Fehler der Gelehrten, die nicht im verklärten Licht mit ruhiger Hand ihr göttliches Gebäude Stein für Stein bauten, sondern in Dunkelheit aufs Geratewohl nach Wahrheiten tasteten und blind einen Gegenstand für einen anderen hielten.

Schon als Kind kannte ich die quälend freudigen Stunden der inneren Spannung, die eine Verkörperung verspricht. Diese Stunden des inneren Bebens, der unklaren Sehnsucht, die etwas Unverständliches von einem verlangt, die tags das Herz drückt, die Seele mit Unruhe füllt, und nachts phantastische Träume voll Schrecken und Freude durchleben läßt. Ich versuchte, wie viele Kinder und Jünglinge, Gedichte zu schreiben, die ich früher oder später zerriß. Ich kann mich erinnern, daß das Zeichnen diesen Zustand löschte, d. h. daß es mich außer Zeit und Raum leben ließ, so daß ich auch mich selbst nicht mehr fühlte. Mein Vater*) bemerkte früh meine Liebe zum Zeichnen und ließ mich schon als Gymnasiasten Zeichenstunden nehmen. Ich erinnere mich, wie ich das Material selbst liebte, wie die Farben und Bleistifte für mich besonders anziehend, schön und lebendig waren. Aus den Fehlern, die ich machte, zog ich Lehren, die noch fast alle bis jetzt mit der ursprünglichen Kraft in mir wirken. Als ganz kleines Kind tuschte ich einen scheckigen Schimmel mit Wasserfarben an; alles war fertig bis auf die Hufe. Meine Tante, die mir beim Malen half, mußte ausgehen und empfahl mir, mit den Hufen auf ihr Zurückkommen zu warten. Ich blieb allein vor dem unfertigen Bild und quälte mich vor der Unmöglichkeit die letzten Farbenflecke auf das Papier zu

*) Mein Vater ließ mich mit einer außergewöhnlichen Geduld in meinem ganzen Leben nach meinen Träumen und Launen jagen. Als ich zehn Jahre alt war, versuchte er mich zur Wahl zwischen dem Lateingymnasium und der Realschule heranzuziehen: durch seine Erklärungen der Unterschiede zwischen diesen Schulen verhalf er mir so selbständig, wie er nur konnte, diese Wahl zu treffen. Er unterstützte mich pekuniär viele lange Jahre sehr freigebig. Bei meinen Lebens-

bringen. Diese letzte Arbeit schien mir so leicht zu sein. Ich dachte, wenn ich die Hufe recht schwarz mache, so sind sie doch sicher vollkommen naturgetreu. Ich nahm so viel Schwarz auf den Pinsel, wie ich nur konnte. Ein Augenblick — und ich sah vier schwarze, dem Papier ganz fremde, ekelhafte, häßliche Flecke an den Füßen des Schimmels. Ich fühlte mich verzweifelt und grausam bestraft! Später verstand ich gut die Angst der Impressionisten vor Schwarz und noch später kostete es mich eine ordentliche Seelenangst, reines Schwarz auf die Leinwand zu bringen. Solch ein Unglück des Kindes wirft einen langen, langen Schatten durch viele Jahre des weiteren Lebens.

Die weiteren ganz besonders starken Eindrücke, die ich in den Studentenjahren erlebt habe und die wieder auf viele Jahre bestimmend gewirkt haben, waren Rembrandt in der St. Petersburger Eremitage und die Reise in das Gouvernement Wologda, wohin ich als Ethnograph und Jurist von der K. Gesellschaft für Naturwissenschaften, Anthropologie und Ethnographie geschickt wurde. Meine Aufgabe war eine doppelte: bei der russischen Bevölkerung das Bauernkriminalrecht zu studieren (die Prinzipien des primitiven Rechts herauszufinden) und bei dem Fischer- und Jägerstamm der langsam verschwindenden Syrienen die Reste ihrer heidnischen Religion zu sammeln.

Rembrandt hat mich tief erschüttert. Die große Teilung des Hell-Dunkel, die Verschmelzung der Sekundärtöne in die großen Teile, das Zusammenschmelzen dieser Töne in diese Teile, die als ein Riesendoppelklang auf jede Entfernung wirkten und mich sofort an die Trompeten Wagners erinnerten, offenbarte mir ganz neue Möglichkeiten, übermenschliche Kräfte der Farbe an sich und ganz besonders die Steigerung der Kraft durch Zusammenstellungen, d. h. Gegensätze. Ich sah, daß jede große Fläche an sich nichts Märchenhaftes enthielt, daß jede dieser Flächen ihre Abstammung von der Palette sofort bloßlegte, daß aber diese Fläche durch die ihr entgegengesetzte andere Fläche tatsächlich eine märchenhafte Kraft gewann, so daß ihre Abstammung von der Palette auf den ersten Eindruck unglaubwürdig erschien. Es lag aber nicht in meiner Natur, ein gesehenes Mittel ohne weiteres anzu-

---

änderungen sprach er mit mir als älterer Freund und übte nie eine Spur von Gewalt in wichtigen Angelegenheiten auf mich aus. Sein Erziehungsprinzip war volles Vertrauen und freundschaftliche Beziehung zu mir. Er weiß, wie dankbar ich ihm bin. Diese Zeilen sollten eine Weisung für die Eltern sein, die ihre Kinder (und ganz besonders die künstlerisch begabten) oft mit Gewalt von ihrer richtigen Laufbahn wegzustoßen versuchen und sie dadurch unglücklich machen.

wenden. Ich stellte mich unbewußt zu den fremden Bildern so, wie ich mich jetzt zur „Natur“ stelle, ich begrüßte sie mit Ehrfurcht und tiefer Freude, fühlte aber, daß dies doch eine mir fremde Kraft war. Ich fühlte andererseits ziemlich unbewußt, daß diese große Teilung bei Rembrandt seinen Bildern eine Eigenschaft gibt, die ich bis dahin nie gesehen hatte. Ich empfand, daß seine Bilder „lange dauern“, und erklärte es mir dadurch, daß ich erst e i n e n Teil dauernd erschöpfen mußte und dann den a n d e r e n. Später verstand ich, daß diese Teilung ein der Malerei erst fremd und nicht zugänglich erscheinendes Element auf die Leinwand hinzaubert — d i e Z e i t.*)

Meine vor zehn bis zwölf Jahren in München gemalten Bilder sollten diese Eigenschaft bekommen. Ich habe bloß drei oder vier solcher Bilder gemalt, wobei ich in jeden Teil eine „unendliche“ Reihe erst verborgener Farbentöne hineinstecken wollte. Sie mußten erst ganz v e r s t e c k t**) besonders im dunklen Teil) sitzen und nur mit der Z e i t dem vertieften aufmerksamen Beschauer erst unklar und gleichsam prüfend sich zeigen und dann immer mehr und mehr, mit wachsender, „u n h e i m l i c h e r“ Kraft herausklingen. Zu meinem großen Erstaunen merkte ich, daß ich im Rembrandt-Prinzip arbeite. Das war eine Stunde der bitteren Enttäuschung und des kneifenden Zweifels an eigenen Kräften, des Zweifels an der Möglicheit, eigene Ausdrucksmittel zu finden. Es schien mir auch bald „zu billig“, meine damals liebsten Elemente auf diese Weise zu verkörpern — das Versteckte, die Zeit und das Unheimliche.

Ich habe zu der Zeit ganz besonders viel gearbeitet, oft bis in die Nacht hinein, wo ich durch völlige Ermattung in der Arbeit unterbrochen wurde und schnell zu Bett gehen mußte. Tage, die ich nicht

*) Ein einfacher Fall der Zeitanwendung

**) Aus dieser Zeit stammt meine Gewohnheit, einzelne Gedanken zu notieren. So entstand „Über das Geistige in der Kunst“ für mich unbemerkt. Die Notizen häuften sich während der Zeitdauer von mindestens zehn Jahren. Eine meiner ersten Notizen über Farbenschönheit im Bilde ist folgende: „Die Farbenpracht im Bilde muß den Beschauer gewaltig anziehen und zur selben Zeit muß sie den tief liegenden Inhalt verbergen.“ Ich meinte darunter den malerischen Inhalt, aber noch nicht in reiner Form (wie ich ihn jetzt verstehe), sondern das Gefühl oder die Gefühle des Künstlers, die er malerisch ausdrückt. Damals lebte ich noch in dem Wahn, daß der Beschauer sich mit offener Seele dem Bild gegenüber stellt und eine ihm verwandte Sprache heraus lauschen will. Solche Beschauer existieren auch (das ist kein Wahn), nur sind sie ebenso selten, wie Goldkörner im Sand. Es gibt sogar solche Beschauer, die ohne persönliche Verwandtschaft mit der Sprache des Werkes sich ihm geben und von ihm nehmen können. Ich habe solche im Leben getroffen.

gearbeitet hatte (so selten sie waren!), hielt ich für verloren und quälte mich deshalb. Bei einigermaßen anständigem Wetter malte ich jeden Tag eine oder zwei Studien, hauptsächlich im alten Schwabing, das sich damals langsam zu einem Stadtteil Münchens ausbildete. Zu der Zeit der Enttäuschung in der Atelierarbeit und der auswendig gemalten Bilder, malte ich besonders viel Landschaften, die mich aber wenig befriedigten, so daß ich nur ganz wenige davon später zu Bildern verarbeitete. Das Wandern mit dem Malkasten mit dem Gefühl eines Jägers im Herzen empfand ich nicht als so verantwortlich, wie das Malen von Bildern, in denen ich schon damals halb bewußt, halb unbewußt das Kompositionelle suchte. Bei dem Wort Komposition wurde ich innerlich erschüttert und stellte später zu meinem Lebensziel, eine „Komposition“ zu malen. Dieses Wort selbst wirkte auf mich wie ein Gebet. Es erfüllte mich mit Ehrfurcht. Im Studienmalen ließ ich mich gehen. Ich dachte wenig an Häuser und Bäume, strich mit dem Spachtel farbige Streifen und Flecken auf die Leinwand und ließ sie so stark singen, wie ich nur konnte. In mir klang die Moskauer Vorabendstunde, vor meinen Augen war die kräftige, farbensatte, in den Schatten tief donnernde Skala der Münchner Lichtatmosphäre. Nachher, besonders zu Hause, immer eine tiefe Enttäuschung. Meine Farben schienen mir schwach, flach, die ganze Studie — eine erfolglose Anstrengung, die Kraft der Natur zu fangen. Wie sonderbar war es mir, zu hören, daß ich die Farben der Natur übertreibe, daß diese Übertreibung meine Bilder unverständlich macht und daß die einzige Rettung für mich „Farben brechen“ zu lernen wäre. Die Münchner Kritik (die teilweise, besonders im Anfang, sich sehr günstig zu mir stellte*) wollte meine „Farbenpracht“ durch byzantinische Einflüsse erklären. Die russische Kritik (die beinahe ohne Ausnahme mich mit unparlamentarischen Ausdrücken beschimpfte) fand, daß ich unter dem Einflusse der Münchner Kunst verkomme. Damals habe ich zum ersten Mal gesehen, wie verkehrt, unwissend und ungeniert die meisten Kritiker vorgehen. Das erklärt auch die Kaltblütigkeit, mit der die gescheiten Künstler die bösesten Artikel über sich aufnehmen.

*) Auch heute sehen viele Kritiker eine Begabung in meinen älteren Bildern, was ein guter Beweis ihrer Schwäche ist. In späteren und den letzten finden sie eine Verwirrung, eine Sackgasse, einen Niedergang und sehr oft einen Betrug, was ein guter Beweis der immer zunehmenden Kraft dieser Bilder ist. Ich spreche hier natürlich nicht von der Münchener Kritik allein: für sie — sehr wenige Fälle ausgenommen — sind meine Bücher eine böswillige Pfuscherei. Es wäre schade, wenn dieses Urteil anders wäre.

Die Neigung zum „Versteckten“, zum Verborgenen rettete mich vor der schädlichen Seite der Volkskunst, die ich auf meiner Reise in das Gouvernement Wologda auf ihrem richtigen Boden und in ihrer urwüchsigen Form zum ersten Mal sah. Ich fuhr erst mit der Bahn in dem Gefühle, daß ich auf einen anderen Planeten reise, dann einige Tage mit dem Dampfer auf dem ruhigen und in sich vertieften Fluß Suchona, später im primitiven Wagen durch unendliche Wälder, zwischen bunten Hügeln, über Moraste und durch Sandwüsten. Ich fuhr ganz allein, was der Vertiefung in die Umgebung und in mich selbst unermeßlich günstig war. Tagsüber war es oft brennend heiß, nachts frostig, und ich erinnere mich mit Dankbarkeit an meine Kutscher, die mich oft wärmer in meine Reisedecke hüllten, die vom Springen und Schütteln des federlosen Wagens von mir herunterrutschte. Ich kam in Dörfer, wo plötzlich die ganze Bevölkerung von oben bis unten grau gekleidet war und gelblichgrüne Gesichter und Haare hatte, oder plötzlich eine Buntheit der Trachten zeigte, die wie bunte lebende Bilder auf zwei Beinen herumliefen. Die großen, mit Schnitzereien bedeckten Holzhäuser werde ich nie vergessen. In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich, im Bilde mich zu bewegen, im Bilde zu leben. Ich weiß noch, wie ich zum ersten Mal in die Stube trat und vor dem unerwarteten Bilde an der Stelle stehen blieb. Der Tisch, die Bänke, der im russischen Bauernhause wichtige große Ofen, die Schränke und jeder Gegenstand waren mit bunten, großzügigen Ornamenten bemalt. Auf den Wänden Volksbilder: ein Held in symbolischer Darstellung, eine Schlacht, ein gemaltes Volkslied. Die „rote“ Ecke („rot“ ist altrussisch gleich „schön“) dicht und ganz mit gemalten und gedruckten Heiligenbildern bedeckt, davor eine kleine rotbrennende Hängelampe, die wie ein wissender, diskret-leise sprechender, bescheidener für und in sich lebender und stolzer Stern glühte und blühte. Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war. Dasselbe Gefühl schlummerte bis dahin ganz unbewußt in mir, wenn ich in den Moskowischen Kirchen war und besonders im Hauptdom des Kreml. Bei dem nächsten Besuch dieser Kirchen nach meiner Rückkehr von dieser Reise wurde dasselbe Gefühl in mir vollkommen klar lebendig. Später hatte ich oft dasselbe Erlebnis in den Bayrischen und Tiroler Kapellen. Natürlich war jedesmal der Eindruck ganz anders gefärbt, da

ganz andere Bestandteile diesen Eindruck bildeten: Kirche! Russische Kirche! Kapelle! Katholische Kapelle!

Ich habe viel skizziert — diese Tische und verschiedene Ornamente. Sie waren nie kleinlich und so stark gemalt, daß der Gegenstand sich in ihnen auflöste. Auch dieser Eindruck kam mir erst viel später zum Bewußtsein.

Wahrscheinlich nicht anders, als durch diese Eindrücke verkörperten sich in mir die weiteren Wünsche, Ziele meiner eigenen Kunst. Ich habe viele Jahre die Möglichkeit gesucht, den Beschauer im Bilde „spazieren" zu lassen, ihn zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen.

Manchmal gelang es mir auch: ich habe es den Beschauern angesehen. Aus der unbewußt beabsichtigten Wirkung der Malerei auf den bemalten Gegenstand, der sich durch die Bemalung auflösen kann, bildete sich meine Fähigkeit, den Gegenstand auch im Bilde zu übersehen, weiter aus. Viel später, schon in München, wurde ich einmal durch einen unerwarteten Anblick in meinem Atelier bezaubert. Es war die Stunde der einziehenden Dämmerung. Ich kam mit meinem Malkasten nach einer Studie heim, noch verträumt und in die erledigte Arbeit vertieft, als ich plötzlich ein unbeschreiblich schönes, von einem inneren Glühen durchtränktes Bild sah. Ich stutzte erst, dann ging ich schnell auf dieses rätselhafte Bild zu, auf dem ich nichts als Formen und Farben sah und das inhaltlich unverständlich war. Ich fand sofort den Schlüssel zu dem Rätsel: es war ein von mir gemaltes Bild, das an die Wand angelehnt auf der Seite stand. Ich versuchte den nächsten Tag bei Tageslicht den gestrigen Eindruck von diesem Bild zu bekommen. Es gelang mir aber nur halb: auch auf der Seite erkannte ich fortwährend die Gegenstände und die feine Lazur der Dämmerung fehlte. Ich wußte jetzt genau, daß der Gegenstand meinen Bildern schadet.

Eine erschreckende Tiefe, eine verantwortungsvolle Fülle von allerhand Fragen stellten sich vor mich. Und die wichtigste: was soll den fehlenden Gegenstand ersetzen? Die Gefahr einer Ornamentik stand klar vor mir, die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen konnte mich nur abschrecken.

Erst nach vielen Jahren geduldiger Arbeit, angestrengten Denkens, zahleicher vorsichtiger Versuche, sich immer entwickelnder Fähigkeit, die malerischen Formen rein, abstrakt zu erleben, immer tiefer in diese unermeßlichen Tiefen sich zu vertiefen, kam ich zu den malerischen Formen, mit

denen ich heute arbeite, an denen ich heute arbeite und die, wie ich hoffe und will, sich viel weiter entwickeln werden.

Es hat sehr lange gedauert, bis diese Frage, „Was soll den Gegenstand ersetzen?“ in mir zu einer richtigen Antwort kam. Oft schaue ich in meine Vergangenheit zurück und bin verzweifelt, wie viel Zeit ich an dieser Lösung verbraucht habe. Ich habe nur einen Trost: nie konnte ich es über mich bringen, eine Form zu gebrauchen, die auf logischem Wege — nicht rein gefühlsmäßig in mir entstand. Ich konnte keine Formen ersinnen, und es widert mich an, wenn ich solche Formen sehe. Alle Formen, die ich je brauchte, kamen „von selbst“, sie stellten sich fertig vor meine Augen und es blieb mir nur, sie zu kopieren, oder sie bildeten sich schon während der Arbeit oft für mich selbst überraschend. Mit den Jahren habe ich nun gelernt, diese Bildungskraft etwas zu beherrschen. Ich habe mich trainiert, mich nicht einfach gehen zu lassen, sondern die in mir arbeitende Kraft zu zügeln, sie zu leiten. Mit den Jahren habe ich verstanden, daß das Arbeiten mit starkem Herzklopfen, mit gepreßter Brust (und deshalb später schmerzenden Rippen) und mit Spannung im ganzen Körper nicht genügend sein kann. Sie kann eben nur den Künstler erschöpfen, aber nicht seine Aufgabe. Das Pferd trägt den Reiter mit Kraft und Schnelligkeit. Der Reiter führt aber das Pferd. Das Talent bringt den Künstler auf große Höhen mit Kraft und Schnelligkeit. Der Künstler lenkt aber sein Talent. Das ist das Element des „Bewußten“, des „Rechnens“ in der Arbeit, oder wie man es sonst nennen will. Der Künstler muß s e i n e Begabung durch und durch kennen und wie ein kluger Geschäftsmann kein Teilchen ungebraucht und vergessen liegen lassen, sondern ausnützen, ausbilden muß er jedes Teilchen bis zur letzten Möglichkeit, die es für ihn gibt.

Diese Ausbildung, Verfeinerung der Begabung verlangt eine große Konzentrationsfähigkeit, die andererseits zum Abnehmen der anderen Fähigkeiten führt. Dies habe ich deutlich an mir gesehen. Ich besaß nie ein sogenanntes gutes Gedächtnis: besonders war ich von jeher unfähig, Zahlen, Namen, sogar Gedichte auswendig zu lernen. Das Einmaleins bot mir immer unüberwindliche Schwierigkeiten, die ich bis jetzt nicht beseitigt habe und die meinen Lehrer in Verzweiflung brachten. Ich mußte von vornherein das Augengedächtnis zu Hilfe nehmen, dann ging es. Bei dem Staatsexamen in Statistik habe ich eine ganze Seite Zahlen genannt,

nur weil ich in der Aufregung diese Seite *in mir* sah. So konnte ich schon als Knabe Bilder, die mich in Ausstellungen besonders fesselten, zu Hause auswendig malen, soweit meine technischen Kenntnisse es erlaubten. Später malte ich manchmal eine Landschaft „nach der Erinnerung“ besser, als nach der Natur. So habe ich „Die alte Stadt“ gemalt und später viele holländische, arabische farbige Zeichnungen gemacht. So konnte ich in einer großen Straße die sämtlichen Geschäfte auswendig ohne Fehler aufzählen, da ich sie vor mir *sah*. Ganz unbewußt nahm ich fortwährend Eindrücke in mich auf und manchmal so intensiv und so unaufhörlich, daß ich fühlte, wie meine Brust gepreßt und der Atem schwer wurde. Ich wurde dermaßen übermüdet, überfüttert, daß ich oft mit Neid an Beamte dachte, die nach ihrer Arbeitszeit sich vollkommen ausspannen dürfen und können. Ich sehnte mich nach stumpfsinniger Ruhe, nach Augen, die Böcklin Packträgeraugen nannte. Ich *mußte* aber ununterbrochen sehen.

Vor einigen Jahren bemerkte ich einmal ganz plötzlich, daß diese Fähigkeit abgenommen hat. Ich war erst sehr erschrocken, verstand aber später, daß die Kräfte, die das ständige Beobachten ermöglichten, durch meine besser ausgebildete Konzentrationsfähigkeit auf einen anderen Weg geleitet wurden und andere, mir jetzt viel nötigere Dinge leisten. Meine Fähigkeit, mich in das innere Leben der Kunst (und also auch meiner Seele) zu vertiefen stieg so stark, daß ich deshalb oft an äußeren Erscheinungen vorbeiging, ohne sie zu bemerken, was früher nicht vorkommen konnte.

Diese Fähigkeit habe ich mir, soviel ich verstehe, nicht mechanisch aufgezwungen — sie lebte in mir stets organisch, aber in embryonaler Form.

Für langsam zusammengespartes Geld habe ich mir als dreizehn- bis vierzehnjähriger Junge einen Malkasten mit Ölfarben gekauft. Die damalige Empfindung — besser gesagt: das Erlebnis der aus der Tube kommenden Farbe habe ich heute noch. Ein Druck der Finger und jauchzend, feierlich, nachdenklich, träumerisch, in sich vertieft, mit tiefem Ernst, mit sprudelnder Schalkhaftigkeit, mit dem Seufzer der Befreiung, mit dem tiefen Klang der Trauer, mit trotziger Kraft und Widerstand, mit nachgebender Weichheit und Hingebung, mit hartnäckiger Selbstbeherrschung, mit empfindlicher Unbeständigkeit des Gleichgewichtes kamen eins nach dem andern diese sonderbaren Wesen, die man Farbe nennt — an und für sich lebendig, selbständig, zum weiteren selb-

ständigen Leben mit allen nötigen Eigenschaften begabt und jeden Augenblick bereit, sich neuen Kombinationen bereitwillig zu beugen, sich untereinander zu mischen und unendliche Reihen von neuen Welten zu schaffen. Manche liegen da als schon ermattete, schwach gewordene, verhärtete, als tote Kräfte und lebende Erinnerungen an die vergangenen, nicht vom Schicksal gewollten Möglichkeiten. Wie im Kampf, wie in einer Schlacht kommen aus der Tube frische, die alten ersetzende junge Kräfte. In der Mitte der Palette ist eine sonderbare Welt der Reste der schon gebrauchten Farben, die weit von dieser Quelle in nötigen Verkörperungen auf Leinwändern wandern. Hier ist eine Welt, die aus dem Willen zu den schon gemalten Bildern entstanden, auch durch Zufälligkeiten, durch das rätselhafte Spiel der dem Künstler fremden Kräfte bestimmt und geschaffen wurde. Und diesen Zufälligkeiten habe ich viel zu verdanken: sie haben mich mehr, als irgendein Lehrer oder Meister gelehrt. Mit Liebe und Bewunderung studierte ich sie in nicht seltenen Stunden. Die Palette, die aus den genannten Elementen besteht, die selbst ein „Werk“ und oft schöner als irgendein Werk ist, soll für die Freuden, die sie bietet, gepriesen sein. Es schien mir manchmal, daß der Pinsel, der mit unbeugsamem Willen Stücke von diesem lebenden Farbenwesen riß, bei diesem Reißen einen musikalischen Klang hervorrief. Ich hörte manchmal ein Zischen der sich mischenden Farben. Es war wie ein Erlebnis, das man in der geheimen Küche des geheimnisumhüllten Alchimisten hören könnte.

Wie oft und boshaft mich dieser erste Malkasten foppte und auslachte. Bald floß die Farbe von der Leinwand herunter, bald gab sie in kurzer Zeit Risse, bald wurde sie heller, bald dunkler, bald sprang sie scheinbar von der Leinwand herunter und schwamm in der Luft, bald wurde sie trübe und immer trüber und glich einem toten Vogel, der sich der Verwesung nähert — ich weiß nicht, wie das alles kam.

Später hörte ich, daß ein sehr bekannter Künstler (ich weiß nicht mehr, wer es war) sagte: „Beim Malen ein Blick auf die Leinwand, ein halber auf die Palette, zehn Blicke auf das Modell.“ Es klang sehr schön, ich fand aber doch bald, daß es für mich umgekehrt sein muß: Zehn Blicke auf die Leinwand, einer auf die Palette, ein halber auf die Natur. So habe ich gelernt, mit der Leinwand zu kämpfen, sie als ein meinem Wunsch (= Traum) widerspenstiges Wesen kennen zu lernen und sie gewalttätig diesem Wunsch zu beugen. Erst steht sie wie eine reine, keusche Jungfrau mit klarem Blick und mit himm-

lischer Freude da — diese reine Leinwand, die selbst so *schön* wie ein Bild ist. Und dann kommt der wünschende Pinsel, der sie bald hier, bald da allmählich, mit der ganzen, ihm eigenen Energie erobert, wie ein europäischer Kolonist, der in die wilde Jungfer Natur, die noch keiner berührte, mit Axt, Spaten, Hammer, Säge eindringt, um sie seinem Wunsch entsprechend zu biegen. Ich habe es allmählich gelernt, den widerspenstigen weißen Ton der Leinwand nicht zu sehen, ihn nur für Augenblicke (als Kontrolle) zu bemerken, statt in ihm die Töne zu sehen, die ihn erst ersetzen müssen — so kam das Eine langsam nach dem Andern.

Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt. Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand — durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluß eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschöpfung ist Weltschöpfung.

So wurden diese Empfindungen von Farben auf der Palette (und auch in den Tuben, die seelisch machtvollen aber bescheiden aussehenden Menschen gleichen, welche plötzlich im Notfalle ihre bis dahin verborgenen Kräfte entblößen und aktiv machen) zu seelischen Erlebnissen. Diese Erlebnisse wurden weiter zum Ausgangspunkt der Ideen, die sich vor zehn bis zwölf Jahren schon bewußt zu sammeln anfingen und die zum Buch „Über das Geistige in der Kunst" führten. Dieses Buch hat sich mehr von selbst geschrieben, als ich es geschrieben hätte. Ich schrieb einzelne Erlebnisse nieder, die, wie ich später bemerkte, in einem organischen Zusammenhang miteinander standen. Ich fühlte immer mehr und deutlicher, daß es in der Kunst nicht auf das „Formelle" ankommt, sondern auf einen inneren Wunsch (= Inhalt), der das Formelle gebieterisch bestimmt. Ein Schritt vorwärts hierin — für den ich aber beschämend lange Zeit gebraucht habe — war, die Kunstfrage ausschließlich auf der Basis der inneren Notwendigkeit zu lösen, welche die sämtlichen bekannten Regeln und Grenzen in jedem Augenblick umzuwerfen imstande war.

So trennte sich für mich das Reich der Kunst vom Reiche der Natur immer mehr, bis ich beide als selbständige Reiche vollkommen durchfühlen konnte. Dies geschah in ganzer Fülle erst in diesem Jahr.

Hier treffe ich einen Berührungspunkt mit einer Erinnerung, die seinerzeit eine Quelle der Qualen für mich war. Als ich von Moskau mit dem Gefühl

einer Wiedergeburt nach München kam, die Zwangarbeit hinter mir, die Lustarbeit vor mir, stieß ich sehr bald auf eine Begrenzung meiner Befreiung, die mich wenigstens zeitweise und wenn auch in einer neuen Form, aber doch zum Sklaven machte — Arbeit nach Modell.

Ich sah die damals sehr berühmte Schule von Anton Azbe*) dicht besetzt. Zwei bis drei Modelle „saßen Kopf" oder „standen Akt". Schüler der beiden Geschlechter und aus verschiedenen Nationen drängten sich um diese übelriechenden, teilnahmlosen, ausdruckslosen, meistenteils charakterlosen, 50 bis 70 Pfennig pro Stunde bezahlten Naturerscheinungen, bestrichen vorsichtig mit leisem, zischendem Geräusch das Papier und die Leinwand und suchten diese, sie nichts angehenden Menschen genau anatomisch, konstruktiv und charakteristisch wiederzugeben. Sie suchten durch Überschneidungen der Linien den Zusammenhang der Muskeln zu markieren, durch eine besondere Flächen- oder Strichbehandlung die Modellierung des Nasenflügels, der Lippe zu zeigen, den ganzen Kopf im „Prinzip der Kugel" zu bauen und dachten, wie es mir schien, keinen Augenblick an die Kunst. Das Linienspiel des Aktes interessierte mich manchmal sehr. Manchmal war es mir aber widerwärtig. Bei manchen Stellungen gewisser Körper empfand ich eine abstoßende Linienwirkung und mußte mich energisch zwingen, sie wiederzugeben. Ich war beinahe in ständigem Kampfe mit mir. Nur draußen in der Straße konnte ich wieder frei aufatmen, unterlag nicht selten der Versuchung, die Schule zu „schwänzen" und mit dem Malkasten das Schwabing, den englischen Garten oder die Isaranlagen auf meine Art abzufangen. Oder ich blieb zu Hause und versuchte auswendig, nach Studie oder phantasierend ein Bild zu machen, das mit den Naturgesetzen nicht allzuviel zu tun hatte. Ich wurde deshalb von Kollegen für faul und oft für wenig begabt gehalten, was mich manchmal sehr kränkte, da ich die Liebe zur Arbeit, den Fleiß und die Begabung ganz deutlich in mir fühlte. Ich habe mich

*) Anton Azbe war ein begabter Künstler und ein selten guter Mensch. Viele seiner zahlreichen Schüler studierten bei ihm unentgeltlich. Seine ständige Antwort auf die Entschuldigung, nicht zahlen zu können, war: „Nur recht fleißig arbeiten!" Er hatte scheinbar ein sehr unglückliches Leben. Man konnte ihn lachen hören, aber nie sehen: seine Mundwinkel hoben sich kaum, die Augen blieben immer traurig. Ich weiß nicht, ob jemandem das Rätsel seines einsamen Lebens bekannt war. Und sein Tod war ebenso einsam wie sein Leben: er starb ganz allein in seinem Atelier. Trotz seinem sehr großen Einkommen, hinterließ er nur wenige tausend Mark. Erst nach seinem Tode wurde bekannt, in welchem Maße er freigebig war.

schließlich auch in dieser Umgebung isoliert, fremd gefühlt und ging mit desto größerer Intensität in meinen Wünschen auf.

Doch hielt ich mich für verpflichtet den Anatomiekursus mitzumachen, was ich gewissenhaft und sogar zweimal tat. Das zweite Mal hörte ich den temperamentvollen und lebenzitternden Kursus von Prof. Dr. Moillet. Ich zeichnete die Präparate, notierte die Vorlesungen, roch die Leichenluft. Es war mir aber unbewußt sonderbar zumute, als ich von der direkten Beziehung der Anatomie zur Kunst hörte. Es beleidigte mich sogar — ebenso, wie mich einmal eine Belehrung beleidigte, daß der Baumstamm „immer mit dem Boden verbunden dargestellt werden muß". Es war niemand da, der mir über diese Gefühle, über die Verwicklung in dieser Finsternis hinweghelfen konnte. Es ist wahr, daß ich mich auch nie mit meinen Zweifeln an jemand wandte. Ich finde auch noch heute, daß solche Zweifel einsam in der Seele gelöst werden müssen und daß man widrigenfalls die kräftige eigene Lösung entweihen würde.

Ich fand aber damals bald, daß jeder Kopf, wenn er im Anfang auch sehr „häßlich" erscheint, eine vollendete Schönheit ist. Das Naturgesetz der Konstruktion, das sich in jedem Kopf so restlos und einwandfrei offenbarte, gab dem Kopf diesen Anstrich der Schönheit. Ich stand oft vor einem „häßlichen" Modell und sagte zu mir: „Wie klug." Es ist auch eine unendliche Klugheit, die sich in jeder Einzelheit zeigt: ein jedes Nasenloch z. B. erweckt in mir immer dasselbe Gefühl der Bewunderung, ebenso wie der Flug einer wilden Ente, der Zusammenhang des Blattes mit dem Ast, das Schwimmen des Frosches — der Schnabel bei dem Pelikan usw. usw. Dieses Gefühl der Bewunderung der Schönheit, der Klugheit bekam ich sofort auch bei den Vorlesungen von Prof. Moillet.

Ich fühlte dumpf, daß ich Geheimnisse eines Reiches für sich empfinde. Ich konnte aber dieses Reich mit dem Reich der Kunst nicht in Zusammenhang bringen. Ich besuchte die alte Pinakothek und bemerkte, daß kein einziger der großen Meister die erschöpfende Schönheit und Klugheit der natürlichen Modellierung erreicht hat: die Natur selbst blieb unberührt. Es schien mir manchmal, daß sie über diese Bestrebungen lacht. Viel öfter aber kam sie mir im abstrakten Sinn „göttlich" vor: sie schuf *ihre* Sache, sie ging *ihre* Wege zu *ihren* Zielen, die in Nebeln verschwinden, sie lebte in *ihrem* Reich, das merkwürdigerweise außer mir war. Wie steht sie zur Kunst?

Als einige meiner Kollegen meine Hausarbeiten sahen, stempelten sie mich zum „Koloristen". Manche nannten mich nicht ohne Bosheit den „Landschaftsmaler". Beides kränkte mich, obwohl ich die Gerechtigkeit dieser Bezeichnungen einsah. Um so mehr! Ich fühlte tatsächlich, daß ich im Reich der Farben mich viel heimischer fühlte, als in dem der Zeichnung. Und ich wußte nicht, wie ich mir diesem drohenden Übel gegenüber helfen soll.

Damals war Franz Stuck „der erste Zeichner Deutschlands" und ich ging zu ihm — leider nur mit meinen Schularbeiten. Er fand alles ziemlich verzeichnet und riet mir, in der Zeichenklasse der Akademie ein Jahr zu arbeiten. Ich fiel bei der Prüfung durch, was mich nur geärgert, aber gar nicht entmutigt hat: es wurden bei dieser Prüfung Zeichnungen gut geheißen, die ich mit vollem Rechte dumm, talentlos und ganz ohne jede Kenntnis fand. Nach einem Jahr der Arbeit zu Hause ging ich zum zweiten Mal zu Franz Stuck — dieses Mal nur mit Entwürfen zu Bildern, die ich noch nicht fertig malen konnte und mit einigen Landschaftsstudien. Er nahm mich in seine Malklasse auf, und auf meine Frage wegen meiner Zeichnung, bekam ich zur Antwort, sie sei ausdrucksvoll. Stuck stellte sich schon bei meiner ersten Arbeit auf der Akademie energisch gegen meine „Extravaganzen" in der Farbe und riet mir, erst schwarz-weiß zu malen, um nur die Form zu studieren. Er sprach überraschend liebevoll von der Kunst, von dem Formenspiel, von dem Ineinanderfließen der Formen und gewann meine volle Sympathie. Ich wollte bei ihm nur die Zeichnung lernen, da ich sofort bemerkte, daß er wenig farbenempfindlich ist, und fügte mich völlig seinen Ratschlägen. An dieses Jahr der Arbeit bei ihm, obgleich ich mich manchmal bitter ärgern mußte, denke ich im letzten Schlusse mit Dankbarkeit. Stuck sprach immer sehr wenig und manchmal nicht sehr klar. Ich mußte manchmal nach der Korrektur lange über seine Äußerungen nachdenken — fand sie später aber fast immer gut. Meinem bösen Übel der Unfähigkeit, ein Bild fertig zu malen, hat er durch eine einzige Äußerung abgeholfen. Er sagte mir, daß ich zu nervös arbeite, daß ich das Interessante im ersten Augenblick abpflücke und durch den zu spät kommenden trockenen Teil der Arbeit dieses Interessante verderbe: „Ich erwache mit dem Gedanken: heute darf ich dieses oder jenes machen." Dieses „darf ich" entblößte vor mir nicht nur die tiefe Liebe Stucks zur Kunst und einen hohen Respekt vor ihr, sondern auch das Geheimnis der ernsten Arbeit. Und ich malte zu Hause mein erstes Bild fertig.

Aber noch viele Jahre war ich wie ein Affe im Netz: die organischen Gesetze der Konstruktion umwickelten mich in meinem Wollen und nur durch große Mühen, Anstrengungen und Versuche habe ich diese „Mauer vor der Kunst“ umgeworfen. So trat ich endlich in das Reich der Kunst, das der Natur, der Wissenschaft, der politischen Lebensform usw. gleich ein Reich für sich ist, durch eigene und nur ihm eigene Gesetze regiert wird und das mit den anderen Reichen zusammen im letzten Grunde das große Reich bildet, das wir nur dumpf ahnen können.

Heute ist der große Tag einer der Offenbarungen dieses Reiches. Die Zusammenhänge dieser einzelnen Reiche wurden wie durch einen Blitz beleuchtet; sie traten unerwartet, erschreckend und beglückend aus der Finsternis. Nie waren sie so stark miteinander verbunden und nie so stark voneinander abgegrenzt. Dieser Blitz ist das Kind der Verdüsterung des geistigen Himmels, der schwarz, erstickend und tot über uns hing. Hier fängt die große Epoche des Geistigen an, die Offenbarung des Geistes. Vater — Sohn — Geist.

Ich habe mit der Zeit und nur ganz allmählich erkannt, daß die „Wahrheit“ überhaupt, und speziell in der Kunst nicht ein X ist, nicht eine immer unvollkommen erkannte, aber unbeweglich stehende Größe ist, sondern daß diese Größe beweglich ist, sich in ständiger langsamer Bewegung befindet. Sie sah für mich plötzlich so aus, wie eine sich langsam bewegende Schnecke, die scheinbar kaum vom Fleck kommt und hinter sich einen klebrigen Streifen läßt, an dem kurzsichtige Gemüter kleben bleiben. Auch hier bemerkte ich diese wichtige Tatsache erst in der Kunst, und später sah ich auch in diesem Fall, daß dasselbe Gesetz die anderen Gebiete des Lebens ebenso bestimmt. Diese Bewegung der Wahrheit ist sehr kompliziert: Unwahres wird wahr, Wahres unwahr, manche Teile fallen ab wie die Schale von der Nuß, die Zeit hobelt diese Schale ab, manche halten deshalb die Schale für die Nuß und schenken dieser Schale das Leben der Nuß, viele balgen sich um diese Schale, und die Nuß rollt weiter, eine neue Wahrheit fällt wie vom Himmel und sieht so präzis, so steif und hart aus, erscheint so unendlich hoch, daß manche, wie auf eine lange Holzstange, auf sie klettern und sicher sind, daß sie dieses Mal den Himmel erreichen . . . bis sie bricht und bis die Kletterer wie Frösche in den Sumpf, in die trübe Unkenntnis zurückfallen. Der Mensch gleicht oft einem Käfer, den man am Rücken hält: er bewegt mit stummer Sehnsucht seine Ärmchen, greift nach

jedem Halm, den man ihm vorhält, und glaubt beständig an diesem Halm seine Rettung zu finden. In Zeiten meines „Unglaubens“ fragte ich mich: Wer hält mich am Rücken? Wessen Hand hält mir den Halm vor und entzieht ihn wieder? Oder liege ich auf der staubigen, gleichgültigen Erde auf dem Rücken und greife nach den Halmen, die „von selbst“ um mich wachsen? Wie oft fühlte ich aber diese Hand an meinem Rücken und dann noch eine andere, die sich auf meine Augen legte, so daß ich mich in finsterer Nacht befand, während die Sonne schien.

Die Kunst ist in vielem der Religion ähnlich. Ihre Entwicklung besteht nicht aus neuen Entdeckungen, die die alten Wahrheiten streichen und zu Verirrungen stempeln (wie es scheinbar in der Wissenschaft ist). Ihre Entwicklung besteht aus plötzlichem Aufleuchten, das dem Blitz ähnlich ist, aus Explosionen, die wie die Feuerwerkkugel am Himmel platzen, um ein ganzes „Bukett“ verschieden leuchtender Sterne um sich zu streuen. Dieses Aufleuchten zeigt mit blendendem Licht neue Perspektiven, neue Wahrheiten, die im Grunde nichts anderes sind, als die organische Entwicklung, das organische Weiterwachsen der früheren Weisheit, die durch diese letzte nicht annulliert wird, sondern als Weisheit und Wahrheit weiter lebt und erzeugt. Durch den neuen Ast wird der Stamm des Baumes nicht überflüssig: er bedingt die Möglichkeit dieses Astes. Wäre das Neue Testament ohne das Alte möglich? Wäre unsere Zeit der Schwelle der „dritten“ Offenbarung ohne die zweite denkbar? Es ist ein Verzweigen des ursprünglichen Baumstammes, in dem „alles beginnt“. Und das Verzweigen, das weitere Wachsen und die weitere Verkomplizierung, die oft verwirrend und verzweifelnd wirken, sind die nötigen Stufen zu der mächtigen Krone; die Stufen, die im letzten Grunde den grünen Baum bilden.

Christus ist, nach seinen eigenen Worten nicht gekommen, um das alte Gesetz zu stürzen. Wenn er sprach: „Es ward euch gesagt . . . und ich sage euch . . .“ so brachte er das alte materielle Gesetz als sein geistig gewordenes Gesetz: die Menschheit seiner Zeit war im Gegensatz zu der Menschheit der Zeit Moses' fähig geworden, die Gesetze „töte nicht“, „sei nicht unkeusch“ nicht nur in der direkten, materiellen Form aufzufassen und zu erleben, sondern auch in der abstrakteren Form der Gedankensünde.

Der einfache präzise und harte Gedanke wird also nicht umgestürzt, sondern als Vorstufe für weitere daraus erwachsende Gedanken gebraucht.

Und diese weiteren weicheren, die weniger präzisen und weniger materiellen Gedanken sind weicheren, weiteren neuen Ästen gleich, die neue Löcher in die Luft bohren.

Der Wert der Tatsache wird auf die Wage Christ nicht als äußere harte Handlung gelegt, sondern als eine innere und biegsame. Hier liegt die Wurzel der weiteren Umwertung der Werte, die ununterbrochen, also auch heute, langsam weiter schafft und zur selben Stunde die Wurzel der Verinnerlichung ist, die wir auch im Reiche der Kunst allmählich erreichen. Zu unserer Zeit in einer stark revolutionären Form. Auf diesem Wege bin ich zuletzt dazu gekommen, daß ich die gegenstandslose Malerei nicht als ein Streichen der ganzen früheren Kunst empfunden habe, sondern nur als eine ungemein wichtige primordinäre Zerteilung des einen alten Stammes in zwei Hauptäste*) der Verzweigung, die zur Bildung der Krone des grünen Baumes unumgänglich ist.

Mehr oder weniger deutlich habe ich diese Tatsache von jeher empfunden und wurde immer durch Behauptungen, daß ich die alte Malerei umstoßen wolle, in Mißstimmung gebracht. Ich empfand dieses Umstoßen in meinen Arbeiten nie: ich fühlte in ihnen nur den innerlich logischen, äußerlich organischen unvermeidlichen weiteren Wuchs der Kunst. Es ist mir allmählich das frühere Gefühl der Freiheit zum Bewußtsein gekommen und so fielen allmählich die nebensächlichen Forderungen, die ich der Kunst stellte. Sie fallen zugunsten nur einer einzigen Forderung: der Forderung des *inneren* Lebens im

---

*) Unter diesen zwei Hauptästen verstehe ich zwei verschiedene Arten, die Kunst auszuüben. *Die virtuose Art* (welche die Musik schon längst als eine spezielle Art kennt und welche in der Literatur der Schauspielkunst entspricht) ruht auf der mehr oder weniger persönlichen Empfindung und auf der künstlerischen, schöpferischen Interpretation der „Natur". (Ein wichtiges Beispiel-Porträt.) Unter der Natur kann hier auch ein schon existierendes und von anderer Hand geschaffenes Werk verstanden werden: das daraus gewachsene virtuose Werk ist derselben Gattung wie ein „nach der Natur" gemaltes Bild. Der Wunsch, solche virtuose Werke zu schaffen, wurde bis jetzt in der Regel von den Künstlern unterdrückt, was nur zu bedauern ist. Auch die sogenannte Kopie gehört zu dieser Gattung: der Kopist bemüht sich, so nahe an das fremde Werk zu kommen, wie ein sehr genauer Dirigent eine fremde Komposition behandelt.

Die andere Art ist *die kompositionelle*, bei der das Werk größtenteils oder ausschließlich „aus dem Künstler" entsteht, so wie das in der Musik seit Jahrhunderten der Fall ist. Die Malerei hat in dieser Beziehung die Musik eingeholt und beide bekommen eine immer wachsende Tendenz, „absolute" Werke zu schaffen, d. h. vollkommen „objektive" Werke, die den Naturwerken gleich rein gesetzmäßig als selbständige *Wesen* „von selbst" erwachsen. Diese Werke stehen der in abstracto lebenden Kunst näher und vielleicht sind sie allein bestimmt, diese in abstracto existierende Kunst in unabsehbarer Zeit zu verkörpern.

Werke. Hier bemerkte ich zu meiner Überraschung, daß diese Forderung auf der Basis gewachsen ist, die Christus als eine moralische Qualifizierungsbasis aufstellte. Ich bemerkte, daß diese Kunstanschauung christlich ist und daß sie zu derselben Zeit die nötigen Elemente zum Empfang der „dritten" Offenbarung, der Offenbarung des Geistes, in sich birgt.*)

Ich finde es aber ebenso logisch, daß das Streichen des Gegenstandes in der Malerei sehr große Forderungen an das innere Erleben der rein malerischen Form stellt, daß also eine Entwicklung des Beschauers in dieser Richtung unbedingt notwendig ist und deshalb in keinem Falle ausbleiben kann. So werden die Bedingungen geschaffen, die eine neue Atmosphäre bilden. In dieser Atmosphäre wird sich viel, viel später die reine Kunst bilden, die uns in den von uns heute weggleitenden Träumen mit einer unbeschreiblichen Anziehungskraft vorschwebt.

Ich verstand mit der Zeit, daß meine, langsam weiter entwickelte (teilweise eroberte) Duldsamkeit fremden Werken gegenüber mir in keiner Weise schadet, daß sie umgekehrt der Einseitigkeit meiner Bestrebungen ganz besonders günstig ist. Daher möchte ich die Äußerung: „Der Künstler soll einseitig sein" teils begrenzen, teils erweitern und sagen: „Der Künstler soll in seinen Werken einseitig sein." Die Fähigkeit, fremde Werke zu erleben (was natürlich auf eigene Art geschieht und geschehen

*) In diesem Sinne ist auch das oben erwähnte russische Bauernrecht christlich und soll dem heidnischen römischen Recht entgegengestellt werden. Die innere Qualifizierung kann bei kühner Logik so erklärt werden: diese Handlung ist bei diesem Menschen kein Verbrechen, wenn sie bei anderen Menschen im allgemeinen für ein Verbrechen angesehen wird. Also: in diesem Falle ist ein Verbrechen kein Verbrechen. Und weiter: absolutes Verbrechen existiert nicht. (Welcher Gegensatz zu nulla poena sine lege!) Noch weiter: nicht die Tat (Reales), sondern ihre Wurzel (Abstraktes) bildet Böses (und Gutes). Und schließlich: jede Tat ist gleichgültig. Sie steht auf der Kante. Der Wille versetzt ihr den Stoß — sie fällt nach rechts oder nach links. Die äußere Biegsamkeit und die innere Präzisität ist in diesem Fall bei dem russischen Volk sehr entwickelt, und ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich eine starke Fähigkeit zu dieser Entwicklung überhaupt bei den Russen anerkenne. Es ist also kein Wunder, wenn Völker, die sich in den oft wertvollen Prinzipien des formellen, äußerlich sehr präzisen römischen Geistes entwickelt haben (man denke an das jus strictum der früheren Periode), sich entweder mit Kopfschütteln oder mit verächtlichem Tadel dem russischen Leben gegenüberstellen. Besonders die oberflächliche Beobachtung läßt in diesem, dem fremden Auge merkwürdigen Leben nur die Weichheit und die äußere Biegsamkeit sehen, die für Haltlosigkeit angesehen wird, weil die innere Präzisität in der Tiefe liegt. Und das hat zur Folge, daß die freidenkenden Russen anderen Völkern gegenüber viel mehr Duldsamkeit zeigen, als ihnen gezeigt wird. Und daß diese Duldsamkeit in vielen Fällen sich in Begeisterung verwandelt.

muß), macht die Seele empfindlicher, vibrationsfähiger, wodurch sie sie bereichert, erweitert, verfeinert und zu eigenen Zwecken immer geeigneter macht. Das Erleben fremder Werke ist dem Erleben der Natur im breitesten Sinne gleich. Und darf und kann ein Künstler blind und taub sein? Ich möchte sagen, daß man mit noch froherem Gemüt, mit noch ruhigerer Glut an eigene Arbeit geht, wenn man sieht, daß auch andere Möglichkeiten (die unzählig sind) in der Kunst richtig (oder mehr oder weniger richtig) ausgenützt werden. Was mich persönlich anlangt, so liebe ich jede Form, die aus dem Geist notwendig entstanden ist, vom Geist geschaffen wurde. Ebenso wie ich jede Form hasse, die es nicht ist.

Ich glaube, daß die künftige Philosophie, außer dem Wesen der Dinge, auch ihren Geist mit besonderer Aufmerksamkeit studieren wird. Dann wird die Atmosphäre gebildet, die den Menschen im allgemeinen die Fähigkeit ermöglichen wird, den Geist der Dinge zu fühlen, diesen Geist, wenn auch ganz unbewußt zu erleben, so wie noch heute das Äußere der Dinge unbewußt von den Menschen im allgemeinen erlebt wird, was den Genuß des Publikums an der gegenständlichen Kunst erklärt. Dadurch aber wird den Menschen im allgemeinen erst das Erleben des Geistigen in den materiellen Dingen und später das Erleben des Geistigen in abstrakten Dingen bedingt. Und durch diese neue Fähigkeit, die im Zeichen des „Geistes" stehen wird, kommt der Genuß der abstrakten = absoluten Kunst zustande.

Mein Buch „Über das Geistige in der Kunst" und ebenso „Der Blaue Reiter" hatten hauptsächlich zum Zweck, diese unbedingt in der Zukunft nötige, unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit des Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen zu wecken. Der Wunsch, diese beglückende Fähigkeit in den Menschen, die sie noch nicht hatten, hervorzurufen, war das Hauptziel der beiden Publikationen.*)

Die beiden Bücher wurden und werden oft mißverstanden. Sie werden als „Programms" aufgefaßt und ihre Verfasser werden als theoretisierende in Gehirnarbeit sich verirrt habende „verunglückte" Künstler gestempelt. Nichts lag mir aber ferner, als an den Verstand, an das Gehirn zu appellieren. Diese

---

*) Mein „Geistiges" lag fertig geschrieben ein paar Jahre in meiner Schublade. Die Möglichkeiten, den „Blauen Reiter" zu verwirklichen, versagten. Franz Marc ebnete dem ersten Buch den praktischen Weg. Das zweite unterstützte er auch durch seine feine, verständnis- und talentvolle geistige Mitarbeit und Hilfe.

Aufgabe wäre heute noch verfrüht gewesen und wird sich als nächstes, wichtiges und unvermeidliches Ziel (= Schritt) in der weiteren Kunstentwicklung vor die Künstler stellen. Dem sich befestigt und starke Wurzeln gefaßt habenden Geist kann und wird nichts mehr gefährlich sein, also auch nicht die viel gefürchtete Gehirnarbeit in der Kunst.

Nach unserer schon erwähnten italienischen Reise und nach kurzer Rückkehr nach Moskau, als ich kaum fünf Jahre alt war, mußten meine Eltern und meine Tante, Elisabeth Ticheeff, der ich nicht weniger als meinen Eltern verdanke, aus Gesundheitsrücksichten für meinen Vater nach Südrußland (Odessa) ziehen. Dort besuchte ich später das Gymnasium, fühlte mich aber immer als vorübergehender Gast in der meiner ganzen Familie fremden Stadt. Der Wunsch, wieder nach Moskau zurückkehren zu dürfen, verließ uns nie, und diese Stadt entwickelte in meinem Herzen eine Sehnsucht, ähnlich der, welche Tschechoff in seinem „Drei Schwestern" beschreibt. Mein Vater nahm mich von meinem dreizehnten Jahre ab jeden Sommer mit nach Moskau und so übersiedelte ich schließlich dorthin mit achtzehn Jahren mit dem Gefühl, daß ich endlich wieder in meiner Heimat bin. Mein Vater stammt aus Ostsibirien, wohin seine Ahnen aus politischen Gründen von Westsibirien verbannt wurden. Er bekam seine Bildung in Moskau und lernte diese Stadt nicht weniger als wie seine Heimat lieben. Seine tiefe menschliche und liebevolle Seele verstand den „moskowischen Geist" und nicht weniger kennt er das äußere Moskau. Es ist immer ein Vergnügen für mich, zu hören, wenn er zum Beispiel mit andächtiger Stimme die zahllosen Kirchen mit den wunderbaren alten Namen aufzählt. Zweifellos klingt hier eine künstlerische Seele heraus. Meine Mutter ist eine geborene Moskowitin und vereint in sich die Eigenschaften, die für mich Moskau verkörpern: äußere, auffallende, durch und durch ernste und strenge Schönheit, feinrassige Einfachheit, unerschöpfliche Energie, eigenartig aus starker Nervosität und imponierender majestätischer Ruhe und heldenhafter Selbstbeherrschung geflochtene Vereinbarung von Tradition mit echtem Freigeist. Kurz — in menschlicher Gestalt die „weißsteinige", „goldhäuptige" „Mutter-Moskau". Moskau: Die Doppeltheit, die Kompliziertheit, die höchste Beweglichkeit, das Zusammenstoßen und Durcheinander in der äußeren Erscheinung, die im letzten Grunde ein eigenes, einheitliches Gesicht bildet, dieselben Eigenschaften im inneren Leben, was dem fremden Auge unverständlich ist (deshalb die vielen, sich wider-

sprechenden Urteile der Ausländer über Moskau) und was doch ebenso eigenartig und im letzten Grunde vollkommen einheitlich ist — dieses gesamte äußere und innere Moskau halte ich für den Ursprung meiner künstlerischen Bestrebungen. Es ist meine malerische Stimmgabel. Ich habe das Gefühl, daß es immer so war, und daß ich mit der Zeit und dank den äußeren formellen Fortschritten dieses „Modell" nur immer mit stärkerem Ausdruck, in vollkommenerer Form, im Wesentlicheren gemalt habe und jetzt male. Die Abstecher, die ich auf diesem doch geraden Wege gemacht habe, waren mir im großen und ganzen nicht schädlich, einige tote Zeichen, in welchen ich entkräftet war und die ich manchmal als den Schluß meiner Arbeit empfand, waren größtenteils Anläufe und Ruhepausen, die den weiteren Schritt ermöglichten.

In vielen Dingen muß ich mich verurteilen, aber Einem blieb ich immer treu — der inneren Stimme, die mir mein Ziel in der Kunst bestimmt hat und der zu folgen ich bis zur letzten Stunde hoffe.

München Juni 1913

KANDINSKY

NOTIZEN

KOMPOSITION 4

Nachträgliches Definieren

1. **Massen** (Gewichtsmassen):

Farbe { unten Mitte — Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang)
oben rechts — getrenntes Blau, Rot, Gelb

Linie { oben links — schwarze Linien der Pferde im Knoten
unten rechts — langgezogene Linien der Liegenden

2. **Gegensätze**

der Masse zur Linie,
des Präzisen zum Verschwommenen,
des Linienknotens zum Farbenknoten und
H a u p t gegensatz: spitze, scharfe Bewegung (Schlacht) zu hell-kalt-süßen Farben.

3. **Überfließungen**

der Farbe über die Konturen

Das vollkommene Konturieren n u r der Burg wird abgeschwächt durch das Hineinfließen des Himmels über die Kontur.

4. **Zwei Zentren:**

1. Linienknoten,
2. modellierte Spitze des Blau

sind voneinander durch die zwei senkrechten schwarzen Linien abgeteilt (Spieße).

Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen Farben, die oft ineinander fließen

(Auflösungen), auch das Gelb ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist der Hauptgegensatz im Bilde. Hier ist, scheint mir, dieser Gegensatz (im Vergleich mit Komposition 2) noch stärker, aber dafür auch härter (innerlich), deutlicher, was als Vorteil das präzisere Wirken hat und als Nachteil eine zu große Deutlichkeit dieser Präzisität.

* *
*

Hier liegen zugrunde folgende Elemente:

1. Zusammenklang ruhiger Massen miteinander.
2. Ruhige Bewegung der Teile hauptsächlich nach rechts und nach oben
3. hauptsächlich spitze Bewegung nach links und nach oben.
4. Der Widerspruch in beiden Richtungen (in der Richtung nach rechts gehen kleinere Formen nach links u. dgl.)
5. Zusammenklang der Massen mit den Linien, die bloß liegen.
6. Gegensatz der verschwommenen Formen zu den konturierten (also Linie als Linie [5] und als Kontur, wo sie auch als Linie mitklingt).
7. Das Überfließen der Farbe über die Grenze der Form.
8. Das Überwiegen des Farbenklanges über den Formklang.
9. Auflösungen.

März 1911

KOMPOSITION 6

Dieses Bild habe ich anderthalb Jahre in mir getragen und oft mußte ich denken, daß ich es nicht fertig bringe. Der Ausgangspunkt war die Sintflut. Der Ausgangspunkt war ein Glasbild, das ich mehr zu meinem Vergnügen gemacht habe. Hier sind verschiedene gegenständliche Formen gegeben, die teilweise lustig sind (es machte mir Spaß, die ernsten Formen mit lustigen äußeren Ausdrücken zu vermengen): Akte, Arche, Tiere, Palmen, Blitze, Regen usw. Als das Glasbild fertig wurde, entstand in mir der Wunsch, dieses Thema für eine Komposition zu bearbeiten, und es war mir damals ziemlich klar, wie ich es machen soll. Sehr bald verschwand aber dieses Gefühl und ich verlor mich in körperlichen Formen, die ich nur um die Vorstellung des Bildes zu klären und zu heben gemalt hatte. Statt Klarheit gewann ich Unklarheit. Auf einigen Skizzen löste ich die körperlichen Formen auf, auf anderen versuchte ich den Eindruck rein abstrakt zu erreichen. Es ging aber doch nicht. Und das kam nur daher, weil ich dem Ausdruck der Sintflut selbst unterlag, statt dem Ausdrucke des W o r t e s „Sintflut" zu gehorchen. Nicht der innere Klang, sondern der äußere Eindruck beherrschte mich. Es vergingen Wochen, und ich versuchte wieder, aber immer ohne Erfolg. Ich versuchte auch das erprobte Mittel, mich zeitweise von der Aufgabe abzuwenden, um dann plötzlich die besseren Entwürfe mit fremden Augen anschauen zu können. Ich sah dann auch Richtiges darin, konnte aber den Kern von der Schale nicht trennen. Ich erinnerte mich an eine Schlange, der es nicht recht gelingen wollte, aus der alten Haut zu kriechen. Die Haut sah schon so unendlich tot aus — aber sie klebte.

So klebte auch an mir anderthalb Jahre das dem inneren Bild fremde Element der Katastrophe, die Sintflut heißt.

Mein Glasbild war damals in Ausstellungen. Als es aber zurückkam und ich es wieder gesehen hatte, bekam ich sofort den inneren Chock, welchen ich nach der Herstellung des Glasbildes erlebt hatte. Ich war aber schon mißtrauisch und glaubte nicht, daß ich jetzt das große Bild machen können würde. Trotzdem guckte ich von Zeit zu Zeit auf das Glasbild, das bei mir im Atelier hing. Jedesmal erschütterten mich wieder erst die Farben, dann das Kompositionelle daran und die zeichnerische Form selbst ohne Bezug auf den Gegenstand. Dieses

Glasbild war von mir getrennt. Es war mir merkwürdig, daß ich es gemalt habe. Und es wirkte auf mich so, wie manche objektive Gegenstände oder Begriffe, welche die Kraft haben durch eine Seelenvibration in mir rein malerische Vorstellungen zu wecken und welche mich schließlich zur Herstellung eines Bildes bringen. Endlich kam der Tag und eine mir bekannte ruhige innere Spannung machte mich vollkommen sicher. Ich machte sofort beinahe ohne Korrekturen den definitiven letzten Entwurf, der mich im ganzen sehr befriedigte.*) Jetzt wußte ich, daß ich bei normalen Zuständen das Bild malen werde. Kaum hatte ich die bestellte Leinwand, so ging ich schon an die Zeichnung. Es ging schnell, und beinahe alles wurde sofort gut. In zwei bis drei Tagen war das Bild im allgemeinen da. Der große Kampf, die große Bezwingung der Leinwand war geschehen. Wenn ich später aus irgendeinem Grund an diesem Bild nicht mehr hätte malen können, so wäre es doch da: die große Hauptsache war schon gemacht. Dann kam also das unendlich feine, angenehme und doch sehr anstrengende Abwiegen der einzelnen Teile gegeneinander. Wie quälte ich mich früher, wenn ich irgendeinen Teil unrichtig fand und ihn zu bessern suchte! Die Erfahrungen der Jahre haben mich gelehrt, daß der Fehler manchmal gar nicht da liegt, wo man ihn sucht. Oft ist es so, daß man die linke untere Ecke dadurch verbessert, daß man an der oberen rechten etwas ändert. Wenn die linke Wagschale zu tief geht, so muß man auf die rechte etwas mehr Gewicht legen — dann geht die linke von selbst hinauf. Das anstrengende Suchen nach dieser rechten Schale im Bilde, das Finden des g e n a u e n noch fehlenden Gewichtes, das Erzittern der linken Schale durch die Berührung der rechten, die minimalsten Änderungen in Zeichnung und Farbe an einer Stelle, die das ganze Bild vibrieren lassen, dieses unendlich Lebendige, unermeßlich Empfindliche in einem richtig gemalten Bild ist der dritte schöne und quälende Moment in der Malerei. Gerade die minimalen Gewichte, die man hier braucht und die eine so starke Wirkung auf das ganze Bild ausüben, die unbeschreibliche Genauigkeit im Wirken eines verborgenen Gesetzes, das die glücklich gestimmte Hand wirken läßt und dem sie folgsam unterliegt, ist ebenso verlockend, wie das erste gewaltige Auf-die-Leinwand-werfen der großen Massen. Jedem dieser Momente entspricht eine eigene Spannung, und wieviel falsche oder unfertig gebliebene Bilder verdanken ihr krankes Dasein nur

*) Sammlung Koehler

dem Umstand, daß eine falsche Spannung angewendet wurde.

In diesem Bilde sieht man zwei Zentren:

1. links das zarte, rosige, etwas zerschwommene Zentrum mit schwachen unsicheren Linien in der Mitte,
2. rechts (etwas höher als das linke) das grobe, rot-blaue, etwas mißklingend, mit scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien.

Zwischen diesen zwei Zentren das dritte (dem linken näher liegend), welches erst später als Zentrum erkannt werden kann und doch im letzten Grunde das Hauptzentrum ist. Hier schäumt die rosa und weiße Farbe so, daß sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgendeiner idealen Fläche. Sie ist vielmehr in der Luft schwebend und sieht wie von Dampf umgeben aus. Solche Abwesenheit der Fläche und die Unbestimmtheit der Entfernung kann man z. B. im russischen Dampfbad beobachten. Der in dem Dampf stehende Mensch ist weder nahe, noch weit; er ist irgendwo. Dieses „Irgendwo" des Hauptzentrums bestimmt den inneren Klang des ganzen Bildes. Ich habe so viel an dieser Stelle gearbeitet, bis ich das erst undeutlich Gewünschte und später immer klarer in meinem Innern Verlangte gestaltet hatte.

Die sämtlichen kleineren Formen verlangten in diesem Bilde etwas, was sehr einfach und sehr breit („largo") wirkt. Ich habe zu diesem Zweck die langen feierlichen Striche verwendet, die ich schon in der Komposition 4 gebracht habe. Es war sehr schön, dieses schon angewendete Mittel hier auf eine so andere Weise wirken zu sehen. Diese Striche sind mit den oberen quer und präzis zu ihnen gehenden dicken Strichen verbunden, mit denen sie direkt zusammenprallen.

Um die zu dramatisch klingende Handlung der Linien zu mildern d. h. um das zu aufdringlich sprechende dramatische Element zu vertuschen (ihm einen Maulkorb anzulegen), ließ ich auf dem Bild eine ganze Fuge von verschieden gefärbten Rosaflecken sich abspielen. Sie kleiden die große Unruhe in große Ruhe und objektivieren den ganzen Vorgang. Diesen feierlich ruhigen Charakter unterbrechen andererseits verschiedene blaue Flecken, die innerlich warm wirken. Das warme Wirken der an sich kalten Farbe steigert also das dramatische Element in einer wieder objektiven und vornehmen Art. Die ganz tiefen braunen Formen (besonders

links oben) bringen eine abgestumpfte und sehr abstrakt klingende Note, die an das Element des Hoffnungslosen erinnert. Grün und Gelb beleben den Seelenzustand und geben ihm die fehlende Aktivität.

Die Glattheiten und Roheiten und andere Griffe in der Behandlung der Leinwand selbst habe ich hier in hohem Maße angewandt. Deshalb bekommt der Beschauer neue Erlebnisse, wenn er auch nahe vor die Leinwand tritt.

So sind alle und auch die sich widersprechenden Elemente in volles inneres Gleichgewicht gebracht, so daß kein Element Oberhand bekommt, das Entstehungsmotiv des Bildes (Sintflut) aufgelöst und in ein inneres rein malerisches, selbständiges und objektives Wesen verwandelt wird. Nichts wäre falscher, als dieses Bild zur Darstellung eines Vorganges zu stempeln.

Ein großer, objektiv wirkender Untergang ist ebenso ein vollständig und im Klang abgetrennt lebendes Loblied, wie ein Hymnus der neuen Entstehung, die dem Untergang folgt.

Mai 1913

DAS BILD MIT WEISSEM RAND

Für dieses Bild habe ich viel Entwürfe, Skizzen und Zeichnungen gemacht. Den ersten Entwurf machte ich sehr bald nach meiner Rückkehr aus Moskau im Dezember 1912: es war das Resultat der letzten, wie gewöhnlich sehr starken Erlebnisse in Moskau, richtiger gesagt — von Moskau selbst. Der erste Entwurf war sehr knapp und gedrängt. Schon im zweiten habe ich die „Auflösung" der Farben- und Formenereignisse in der rechten unteren Ecke gebracht. Links oben blieb das Trojkamotiv*), das ich schon sehr lange in mir hatte und das ich in verschiedenen Zeichnungen verwendet hatte. Diese linke Ecke mußte besonders einfach sein, d. h. der Eindruck davon mußte direkt und von der Form unbehindert gegeben werden. Ganz in der Ecke sind weiße Zacken, die ein Gefühl ausdrücken, das ich in Worten nicht geben kann. Vielleicht erregt es ein Gefühl von Hindernis, das die Trojka aber schließlich nicht abhalten kann. Auf diese Weise beschrieben, bekommen diese zusammengestellten Formen einen hölzernen Ausdruck, der mich ekelt. Z. B. eine grüne Farbe läßt oft (oder manchmal) in der Seele den Nebenklang des Sommers mitklingen (unbewußt). Und das dumpfe Mitklingen kann durch die reine Kühle und Klarheit in solchem Falle sehr richtig sein. Wie wäre es aber eklig, wenn dieser Mitklang so stark und deutlich wäre, daß man an die „Freuden" des Sommers denken würde: wie schön es z. B. ist im Sommer ohne Schnupfengefahr den Rock ausziehen zu können.

Also Klarheit und Einfachheit links oben, verschmierte Auflösung mit dumpfen kleinen Auflösungen rechts unten. Wie ich sehr oft mache, zwei Zentren (die hier aber weniger selbständig sind, als z. B. in der Komposition 6, wo man aus einem Bilde zwei machen könnte, die selbständig leben, aber zusammengewachsen sind).

Das eine Zentrum links: Kombination stehender Formen, die auf das zweite Zentrum zugehen, mit reinen, sehr klingenden Farbenschlägen; das Rot etwas zerfließend, das Blau in sich gehend (stark betonte konzentrische Bewegung). Die Mittel also auch sehr einfach und vollkommen unverschleiert und klar.

*) = Dreigespann. So nenne ich drei mit verschiedenen Abweichungen nebeneinander laufende Linien, die oben gebogen sind. Auf diese Form kam ich durch die Rückenlinien der drei Pferde im russischen Dreigespann.

Das zweite Zentrum rechts: gebogene, dicke Strichform (die mich sehr viel Mühe gekostet hat). Sie hat nach außen und nach innen heiße (ziemlich weiße) Zacken, was ihrer etwas melancholischen Gebogenheit den Beiklang eines energischen „inneren Kochens“ gibt. Das alles versinkt (sozusagen und übertrieben gesagt) in dumpfen blauen Tönen, die nur hier und da zu einem lauten Klang gelangen und alle zusammen der oberen Form eine etwas eiförmige Umgebung geben. Es ist wie ein kleineres Reich für sich, das aber nicht auf das Ganze fremd aufgeklebt ist, sondern wie eine Blume darauf wächst. Diese etwas eiförmige Form habe ich an ihren Grenzen so behandelt, daß sie klar daliegt, aber keinesfalls zu auffallend oder aufdringlich wirkt: ich habe ihre Grenzen z. B. oben klarer angegeben, unten zerschmiert. Wenn man diese Grenzen mit dem Auge verfolgt, so erlebt man viele innere Wellen.

Die beiden Zentren sind voneinander getrennt und miteinander verbunden durch viele mehr oder weniger deutliche Formen, die teilweise einfache Flecken und grün sind. Dieses viele Grün habe ich ganz unbewußt gebracht und, wie ich jetzt merke — planmäßig: ich hatte nicht den Wunsch, in diesem doch stark bewegten Bild eine große Unruhe zu bringen. Vielmehr wollte ich, wie ich nachträglich bemerkte, durch Unruhe Ruhe zum Ausdruck bringen. Es kam sogar zuviel Grün und besonders zuviel Pariser Blau (dumpf klingende Kälte) ins Bild, so daß ich später nicht ohne Anstrengung und Mühe den Überfluß dieser Farben aufwog und entfernte.

Zwischen der links oben liegenden Einfachheit und den beiden Zentren diktierte mir meine innere Stimme gebieterisch eine Technik anzuwenden, die ich gern Quetschtechnik nennen möchte: ich quetschte den Pinsel auf die Leinwand, so daß kleine Spitzen und Hügelchen entstanden. Es ist sehr richtig und wieder zweckmäßig geschehen: wie nötig war diese technische Unruhe zwischen den drei beschriebenen Punkten.

Links unten ist Kampf in Weiß und Schwarz, der durch Neapelgelb von der dramatischen Klarheit der oberen linken Ecke abgetrennt ist. Wie die schwarzen undeutlichen Flecken sich im Weiß wälzen, nenne ich „das innere Kochen in unklarer Form“.

Ähnlich ist die entgegengesetzte obere rechte Ecke, die aber schon zum weißen Rand gehört.

Mit diesem weißen Rand ging es sehr langsam. Alle Entwürfe nutzten mir wenig, d. h. einzelne Formen wurden schließlich klar in mir, — ich konnte mich aber noch immer nicht entschließen, das Bild zu

malen. Es quälte mich. Ich nahm nach Wochen immer wieder die Entwürfe vor die Augen und immer fühlte ich wieder, daß ich unreif bin. Nur mit den Jahren habe ich gelernt, in solchen Fällen Geduld zu zeigen und nicht zu versuchen, die Aufgabe übers Knie zu brechen.

Und also erst nach beinahe fünf Monaten saß ich vor dem zweiten größeren Entwurf in der Dämmerung und sah plötzlich vollkommen klar, was noch fehlte — das war der weiße Rand.

Ich hatte sogar Angst, diese Tatsache zu glauben, ging aber doch sofort in mein Farbengeschäft und bestellte die Leinwand. Die Zweifel wegen der Größe der Leinwand haben höchstens eine halbe Stunde gedauert (Länge 160? 180? 200?).

Diesen weißen Rand habe ich ebenso kapriziös gebracht, wie er mir von selbst vorkam: links unten Abgrund, daraus steigende weiße Welle, die plötzlich fällt, dann die rechte Seite des Bildes in faul sich schlängelnder Form umfließt, oben rechts einen See bildet (wo das schwarze Kochen entsteht) und zur linken oberen Ecke verschwindet, um als weiße Zacken zum letzten Mal und definitiv auf dem Bild zu erscheinen.

Da dieser weiße Rand die Lösung des Bildes war, so habe ich nach ihm das ganze Bild genannt.

Mai 1913



GEDRUCKT BEI ALBERT NAUCK
BERLIN SW 48 WILHELMSTR 28